LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA R.I.M.

82, RUE CHARLES DE GROUX. BRUXELLES. PHONE : 34.33.31.

ADMINISTRATION CENTRALE :

Pour la France : HENRY DE MEYEMBOURG, 4BIS SQUARE DESNOUETTES. PARIS.
Pour la Belgique : CENTRE D'ART ET D'HUMANISME, 21 RUE DES DEUX-ÉGLISES, BRUXELLES.
Pour l'Allemagne : RUDOLSTADTERSTRASSE, 2 BERLIN-WILMERSDORF.
Pour le Portugal : PROF. ED. LIBORIO, AVENIDA DA LIBERDADE 190, LISBOA.
Delegate for U.S.A. : MME FRANÇOISE DONY, DR. PHIL., ASSIST. AT THE BRUSSELS UNIVERSITY.

A. REPRÉSENTANTS GÉNÉRAUX ET CORRESPONDANTS :

EUROPE :

ALLEMAGNE : RUDOLSTÄDSTRASSE, 2, BERLIN - WILMERSDORF.
ANGLETERRE : 21 CRESSWELL PL. LONDON S.W.10.
Édimbourg : M. WILLIAM SAUNDERS, 15, MORNINGSIDE GROVE, EDINBURGH.
Manchester et Lancashire : M. NORMAN MOORECROFT, 218 Deane Road, BOLTON.
AUTRICHE : KONCERTDIREKTION SIG. M. ROSNER, GERLG.3, VIENNE.
BELGIQUE : Délégués à la Propagande
Bruxelles : M. MAX COHEN, RUE GEORGE LORAND 37, IXELLES.
Anvers : Mlle RYTA NÉAMA, AVENUE ROYALE, 10.
Gand : M. PAUL STRUYF, RUE DE BRABANT, 27.
Liège : M. EDGARD TYSSENS, RUE ANDRÉ-DUMONT, 21.
Mons : Mlle MAYEUR, LES FONTAINES, CASTEAU-LEZ-MONS.
FINLANDE : M. ILJA BUSCH, NORRA HESPERIAGATAN, 13, A, 4, HELSINGFORS.
FRANCE : NICE : M. BARTHÉLÉMY, 68, AVENUE DES ACACIAS.
GRÈCE : Mlle NEDELKOU, RUE SOCRATE, 6, SALONIQUE.
HOLLANDE : M. J. RAPHAEL, GEULSTRAAT 20, AMSTERDAM.
Correspondant : M. JOHAN FRANCO, MOLENWEG, 30, AMSTELVEEN.
HONGRIE : KONZERT-DIREKTION. 23 VACI UCCA. BUDAPEST IV.
ITALIE : ROME, CASA MUSICALE A. DE SANTIS, CORSO UMBERTO.
PALESTINE : Dr. PETER GRADENWITZ, 35, BOULEV. NORDAU, TEL-AVIV.
POLOGNE. Varsovie : IGNACE ROSENBAUM, RUE MOKOTOWSKA, 59/25, VARSOVIE.
PORTUGAL : PROF. EDUARDO LIBORIO, AVENIDA DA LIBERDADE, 190, LISBONNE.
ROUMANIE : M. ROMEO ALEXANDRESCO, 87, RUE AUREL VLAICOU, BUCAREST.
SUÈDE : RADSMANNGATAN, 82, STOCKHOLM.
SUISSE. Suisse romande : FOETISCH FRERES, CAROLINE, 5, LAUSANNE.
Bâle : Dr. WILLI REICH, RIEHENRING, 11, BALE.
Genève : ÉDITIONS HENN, 4 RUE DE HESSE, GENÈVE.
TCHÉCOSLOVAQUIE : M. MIKOTA, BESEDNI, 3, PRAGUE III.

AMÉRIQUE :

BRESIL : MLLE LISA M. PEPPERCORN, CAIXA POSTAL, RIO DE JANEIRO.
CALIFORNIE : M. ALFRED V. FRANKENSTEIN, (*San Francisco Chronicle*), FIFTH AND MISSION STREETS, SAN FRANCISCO.
COLOMBIE : Prof. EMIRTO DE LIMA à BARANQUILLA (COLOMBIE).

B. PUBLICITÉ :

AUX SIÈGES DE L'ADMINISTRATION CENTRALE (CI-DESSUS),

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

VOL. I. N° 4. OCTOBRE-NOVEMBRE 1938

SOMMAIRE

SOMMAIRE (suite)

LA REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE

TOME I. No IV. OCTOBRE-NOVEMBRE 1938.

EDITORIAL

NOTRE CONSEIL DE REDACTION

LES fondateurs de la REVUE INTERNATIONALE DE MUSIQUE *sont heureux d'annoncer à leurs abonnés et à leurs lecteurs une importante et heureuse nouvelle : Béla Bartók, Nadia Boulanger, Alfredo Casella, Edwin Evans, Charles van den Borren ont accepté de constituer le Conseil de Rédaction de la R.I.M.* (1).

Des noms aussi illustres excluent tout commentaire.

Je veux dire simplement ici combien la Revue se sent honorée *et* fortifiée.

En une page splendide, M. Paul Valéry, de l'Académie Française, rend

(1) Nous attendons la réponse de la personnalité américaine invitée à prendre place dans notre *Conseil.*

ci-après hommage à la grande personnalité de Mademoiselle Nadia Boulanger. Double honneur ! et double joie !

Nous nous efforcerons de rendre ultérieurement hommage, de façon digne d'eux, aux autres membres éminents de notre Conseil.

STANISLAS DOTREMONT.

NADIA BOULANGER

par Paul Valéry, de l'Académie Française

La Musique n'est pas mon affaire. Je la sens fortement dans certains ouvrages ; mais à ma guise, qui n'est pas la bonne. Il ne m'est donc pas permis de parler des mérites techniques de Mademoiselle Boulanger. Mais je l'ai assez souvent observée à l'œuvre : debout ; de longs plis noirs vêtue ; le visage pâle et comme enchanté, illuminé des scintillements du cristal d'un lorgnon ; une main frappant le clavier, l'autre menant d'un doigt le petit orchestre en éventail autour d'elle, Nadia conduit. On dirait qu'elle respire ce que l'on écoute, et qu'elle n'existe et ne peut exister que dans l'Univers des sons.

Même l'ignorant que je suis en retient une impression extraordinaire. Il voit de ses yeux produire par une créature vivante, l'enthousiasme et l'ordre, qui sont les deux puissances symétriques du grand art. Mais ces deux vertus maîtresses de l'exécution, comme elles le sont de toute création, ne s'accordent que par une contrainte et un exercice soutenus qui transforment leur antagonisme en équilibre. On ne fait rien de bon sans passion ; rien d'excellent par elle seule. Nadia Boulanger me semble pénétrée de quelque principe analogue à celui-ci. La joie de comprendre, la volonté de faire comprendre se composent en elle avec une fermeté soucieuse de ne sacrifier jamais la structure d'une œuvre aux effets locaux, la précision aux avantages de l'*à peu près,* la pureté aux intentions particulières de l'interprète. Ingres, dans son langage énergique et bizarre, disait, parlant dessin : « Il faut monter sur l'échafaud pour les *plans* ». Nadia Boulanger en dirait tout autant pour la mesure, je pense.

Je m'entretiens quelquefois avec elle. Je crois que nous nous enten-

dons assez bien. Il y a une philosophie de l'exécution qui domine tous les arts, et nous permet d'échanger plus d'une idée née de la pratique, de celles que donne l'action, et non le projet ; l'expérience, et non le propos. Au cours de ces conversations, Mademoiselle Boulanger me donne parfois l'illusion que je comprends quelque chose aux délicatesses et aux savantes combinaisons de la grande Musique...

PAUL VALÉRY.
de l'Académie Française

DU LIED POPULAIRE AU NATIONALISME

par Bèla Bartók

Il est indéniable que le réveil du sentiment national apporte une impulsion nouvelle à l'étude de la chanson populaire comme, du reste, à celle de toutes les branches du folklore.

Certaines valeurs culturelles, une fois retrouvées, excitent la fierté nationale ; tel peuple croira bien posséder à lui seul ses héros nationaux et en garder le privilège, puisque tout élément de comparaison lui fait défaut. Les petites nations — en particulier celles qu'oppriment leurs activités politiques — ont trouvé dans ces valeurs une consolation, la conviction du bien fondé de leur existence. En communiquant un certain savoir aux classes cultivées, on avait réussi à rendre l'orgueil national à ceux-là mêmes qui l'avaient perdu. Leur désillusion du reste ne se fit pas attendre. On avait beau ne se préoccuper en rien de trouver chez le voisin des valeurs semblables, le hasard devait faire qu'inévitablement certains documents viennent au jour. Commencement de tous les malheurs !

Le sentiment national, lésé parce que la valeur culturelle qu'on lui

---

VOLKSLIEDFORSCHUNG UND NATIONALISMUS

von Bèla Bartók

Es ist unleugbar, dass der Ansporn zu den Anfängen der Volksliedforschung, wie überhaupt aller Volkskunststudien im Erwachen eines gewissen nationales Gefühls zu suchen ist. Die gefundenen Kulturwerte stachelten den nationalen Stolz auf, in Ermangelung jeder Vergleichsmöglichkeiten dachten anfangs die Söhne jeder Nation, solche Volkskulturschätze zu besitzen sei ihr alleiniges und eigenstes Privilegium. Kleinere, namentlich aber politisch unterdrückte Nationen, fanden in diesen Schätzen gewissermassen einen Trost, eine Erstarkung — Befestigung ihres Selbstbewusstseins, fanden auch im Studium, in der Bekanntmachung dieser Werte in der gebildeten Klasse der Nation ein geeignetes Mittel, um das nationale Gefühl, welche durch gewisse Folgen der Unterdrückung manchen Schaden erlitten hatte, zu erstarken. Bald kam aber eine kleine Enttäuschung. Sowenig man sich auch um derartige Werte der Nachbarnationen kümmerte, war es doch unvermeidbar, dass man hier und da einige Stücke dieser Kulturdokumente der Nachbarnationen ungewollt vor die Augen bekam : und da begann das Unheil.

Das verletzte Nationalgefühl, verletzt durch die Tatsache, dass ein bisher als ureigenstes

avait représentée comme un bien national, unique, original, se retrouvait également chez le voisin, devait se défendre. Il réclamait son droit de priorité. Naturellement les mêmes raisons, les mêmes points de vue jouaient chez l'adversaire. Chacun avait donc raison. Chicanes et disputes en résultèrent, qui durent encore de nos jours.

Les philologues semblent être gens plus clairvoyants. Je n'ai pas connaissance qu'il existe entre ces savants, même s'ils sont de nationalités diverses, de graves malentendus sous prétexte que la racine de certains mots ou que certaines tournures appartiennent à telle ou telle langue étrangère (d'un pays éventuellement soumis à une politique non admise). Chose curieuse, en effet, la masse est beaucoup plus indifférente aux problèmes linguistiques qu'à la musique ou à la poésie populaire, alors que les premiers jouent dans la vie quotidienne un rôle beaucoup plus essentiel et plus durable. Dès qu'il s'agit de « mélodie » populaire, la susceptibilité prend des formes si extraordinaires qu'elle relève presque de la pathologie.

On voudra bien remarquer que, de voisin à voisin, l'influence de la langue est un phénomène tout naturel, qui, dans la plupart des cas, n'entame pas le génie des deux langues et ne provoque pas de complexe d'infériorité. Ceci vaut à plus forte raison encore dans le cas des échanges réciproques (ou même non réciproques) du folklore. Que l'on veuille bien se rappeler l'impossibilité où se trouvent les quelques centaines de groupes ethniques (et même les plus petits), qui songeraient à se déclarer possesseurs d'une

---

Nationalgut betrachteter Schatz bei einer Nachbarnation ebenfalls vorhanden ist, musste sich irgendwie wehren : es wehrte sich, indem es auf die Priorität Anspruch erhob. Da aber bei der Nachbarnation dieselben Gefühle und Weltanschauungen herrschten, so liess man auch dort von der Ueberzeugung der Priorität nicht ab : Hader und Zank begann also, und blüht noch in unsern Tagen.

Die Sprachforscher scheinen viel klügere Leute zu sein. Wenigstens hörte ich nicht viel über Zwistigkeiten, die zwischen Sprachforschern verschiedener Nationalitäten entstanden wären, weil der eine behauptete oder bewiesen hätte, dass gewisse Worte und Wendungen einer Sprache aus einer andern (eventuell politisch nicht befreundeten) Sprache stammen. Und auch die grosse Oeffentlichkeit ist merkwürdigerweise sprachwissenschaftlichen Fragen und Problemen gegenüber viel gleichgültiger, obzwar ja gerade die Sprache immerhin doch ein viel bedeutendere, oder sagen wir zeitlich ausgedehntere Rolle im alltäglichen Leben spielt als z. B. Volksmusik und Volksdichtung.

Sobald es sich aber um Volksliedangelegenheiten handelt, stellt sich sofort Reizbarkeit ein und diese artet in gewissen Fällen beinahe in pathologischer Weise aus.

Wenn schon die gegenseitige Beeinflussung von Nachbarsprachen als ein höchst natürlicher Vorgang zu betrachten ist, ein Vorgang, der meistens weder dem Geist der betreffenden Sprachen einen Schaden zufügt, noch Anlass zu einem Erniedrigungsgefühl gibt, so gilt das noch viel mehr für den gegenseitigen (ja selbst einseitigen) Austausch der Folkloreprodukte. Auch müsste man bedenken, dass es geratdezu eine Unmöglichkeit ist, dass jede, auch die Kleinsten der etli-

tradition musicale populaire originale : comment répondre lorsqu'un savant leur prouve telle influence, telle origine étrangères ? Il faudrait ajouter, que de telles découvertes « défavorables » n'entraînent en aucune matière un sentiment d'amoindrissement du génie national, qu'elles se refusent à une interprétation politique. En effet : là où fleurit encore le lied populaire, dans l'acception véritable de ce terme, il ne saurait être question d'emprunt stérile de mots ou d'airs connus ; car dans des conditions de milieu nouvelles, « l'emprunt » sera immédiatement transformé, prendra un caractère local, « national », quel que puisse être son lieu d'origine. Et ce que fera la politique de tout cela... au vrai, là où commence la politique, là aussi s'arrêtent l'art et la science, le droit et la bonne foi. Ne gaspillons pas notre temps à exposer une situation qui en fin de compte impliquerait la mort de la science musicale.

Je suis Hongrois. Je ne citerai des exemples que dans ma propre patrie. Il y a eu chez nous dans la seconde moitié du siècle passé, la dispute qui sévit à propos du texte d'une ballade célèbre, celle de la femme emmurée vivante. Vers 1860, on publia ce texte, dans la version hongroise des Szekler(1) de Transylvanie. Cette variante à peine parue, la bagarre se déchaîna : les folkloristes roumains accusèrent l'éditeur et le collectionneur hongrois d'une falsification voulue. Et pourquoi tout ce bruit ? Parce que des variantes de cette ballade étaient connues partout en Roumanie et que plusieurs du

---

chen Hunderte von Völkern, die die Erdkugel bewohnen, ein ureigenes Volksliedmaterial besitzen. Da müssen schon recht viele dieser Völker etwas zu kurzkommen, wenn Forscher einen bedeutenden fremden Einfluss oder fremden Ursprung in ihrer Volksmusik festzustellen gezwungen sind. Auch müsste man bedenken, dass solche « ungünstige » Feststellungen weder Anlass zu einem Minderwertigkeitsgefühl geben, noch geeignet sind politisch ausgebeutet zu werden. — Denn : wo noch Volkslied im wahren Sinne des Wortes lebt und blüht, dort kann ja von einer sterilen, Wort und notengetreuen Uebernahme gar nicht die Rede sein, dort wird sich das übernommene Material doch meistens durch das neue Milieu bedingt irgendwie verändern, wird doch irgendwelchen lokalen, «nationalen» Charakter erhalten, wo immerher es auch stammen mag. Und was die politische Ausbeutung anbelangt... ja, wo die Politik anfängt, dort hört die Kunst und Wissenschaft, hört Recht und Einsicht auf. Also verschwenden wir kein Wort mehr auf die Schilderung einer Situation, die sowieso das Ende der Volksmusikforschung bedeuten würde.

Beispiele für solche Zwistigkeiten kann ich, als Ungare, freilich meistenteils nur aus meiner eigenen Heimat anführen. So z. B. hat bei uns eine Streitigkeit in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts stattgefunden, die sich auf jenen bekannten Balladentext der lebendig eingemauerten Frau bezogen hat. In den sechziger Jahren wurde dieser Text in einer siebenbürger Székler-ungarischen Fassung veröffentlicht. Kaum war diese Variante erschienen, ging der Radau los : rumänische Folkloristen beschuldigten den ungarischen Herausgeber bezw. Sammler sogar einer

(1) Szekler : population magyare de la Roumanie centrale.

reste avaient déjà été publiées. En réalité, le collectionneur hongrois — ignorant le roumain — ne connaissait pas l'existence de ces textes roumains. D'autre part, les folkloristes roumains ignoraient absolument que les variantes roumaines s'écartaient complètement de la version qu'ils attaquaient de telle sorte que l'hypothèse d'une falsification (c. à d. d'une traduction voulue du texte roumain par un écrivain) était exclue. Nous savons aujourd'hui que le texte de cette ballade est répandu dans tous les Balkans et ces vieilles disputes nous paraissent ridicules.

Autre exemple, dont je suis le héros. J'ai pu, il y a quelque temps, établir dans un de mes articles, (et je pense assez solidement), qu'une petite section de la Roumanie adjacente à la région des Szekler en Transylvanie est fortement influencée au point de vue musique populaire par la Hongrie. (Cette influence est visible dans 25 °/₀ des chansons de Transylvanie que je connais). Voilà qui suffit pour que des publicistes roumains m'attaquent de la façon la plus violente. Jamais on essaya de me prouver que j'avais tort : le fait de prétendre que la musique roumaine de Transylvanie était pour un quart sous une influence populaire hongroise, était un attentat contre la Roumanie toute entière. On m'accusa même d'avoir commis cet attentat pour des raisons politiques.

Dieu merci, cette susceptibilité pathologique ne se rencontre pas partout. J'ai prouvé qu'il existe une influence hongroise dans la musique populaire slovaque, que cette influence concerne environ 20 °/₀ des textes

---

absichtlichen Fälschung. Und alles warum? Weil Varianten dieser Ballade bei den Rumänen allgemein bekannt und manche davon auch bereits im Druck erschienen waren. Freilich wusste der ungarische Sammler — unkundig der Rumänischen Sprache — nichts vom Vorhandensein dieser Rumänischen Texte. Andrerseits aber übersahen die betreffenden Rumänischen Folkloristen gänzlich den von den rumänischen Varianten vollkommen abweichenden Charakter dieser angefochtenen Fassung. der die Hypothese einer Fälschung (d.h. eine von Literaten stammende bewusste Uebersetzung der rumänischen Texte) vollkommen ausschliesst. Heutzutage, wo wir wissen, dass dieser Balladentext auf dem ganzen Balkan verbreitet ist, muten uns solche Zänkereien als etwas ganz lächerliches an.

Ein anderes Beispiel betrifft meine eigene Person. Ich habe schon vor langem in meinen in Druck erschienenen Arbeiten festgestellt, bezw. durch, meiner Ansicht nach, stichhaltige Beweise gezeigt, dass ein verhältnismässig kleines, an die Székler-Ungarn in Siebenbürgen angrenzendes rumänisches Gebiet, in seiner Volksmusik unter starken Székler-Ungarischen Einfluss geraten ist. (Dieser Einfluss betrifft etwa 25°/₀ des mir bekannten rumänischen Materials von Siebenbürgen). Dieser Tatbestand genügte, um von gewissen rumänischen Publizisten in der schärfsten Weise angegriffen zu werden. In den Angriffen versuchte man nicht einmal mit Gegenbeweisen hervorzurücken : offensichtlich betrachtet man die Behauptung, wonach 1/4 der rumänischen Volksmusik Siebenbürgens von ungarischer Volksmusik beeinflusst wäre, als ein Attentat gegen das Rumänentum. Ich werde von den Angreifern sogar beschuldigt, dieses « Attentat » aus politischen Gründen verübt zu haben.

Zum Glück findet man nicht überall diese pathologische Empfindlichkeit. Ich habe in meinen Arbeiten z. B. einen ungarischen Einfluss auf die slovakische Volksmusik festgestellt, der sich

slovaques à ma disposition. J'ai établi que 40 °/₀ de la musique hongroise révèlent une influence étrangère, le plus souvent nordique (surtout morave et slovaque). Pour autant que je sache, on ne s'est ému ni en Slovaquie ni chez nous.

Les idéologies exacerbées de notre temps favorisent malheureusement les partialités maladives plutôt que l'objectivité. Si le parti-pris envahit les débats scientifiques, c'en sera fait de la science.

Les problèmes les plus divers surgissent à propos du folklore musical. Le problème du rythme « dit bulgare » par exemple. Il sembla tout d'abord que l'on avait à faire à une spécialité bulgare. Des travaux récents démontrent toutefois son existence chez les Roumains et les Turcs. Si des nouvelles découvertes démontrent que leur origine se trouve en Bulgarie, un malheureux savant risquera d'être lapidé par les parties adverses — en effigie, cela va de soi.

Autre problème passionnant, celui du « chant long » ou *Cântec lung.*, répandu en Perse, dans l'Irak, en Algérie moyenne, dans la Roumanie ancienne et en Ukraine ; c'est-à-dire chez quatre peuples de nationalité différente. Il est difficile d'admettre que ces quatre peuples — tous indépen-

---

etwa auf 20 °/₀ des slovakischen Materials bezieht, ich habe festgestellt, das etwa 40 °/₀ des ungarischen Materials fremden, meistens aus Norden stammenden, (d. h. mährisch-slovakischen) Einfluss aufweist. So viel ich weiss, hat sich darüber niemand weder in der Slovakei, noch in Ungarn aufgeregt.

Die überspannten Ideologien unserer Zeit begünstigen leider das Ueberwuchern der krankhaftesten Einseitigkeiten, anstatt das Vorherrschen einer objecktiven Betrachtung. Wenn aber die ober geschilderte Voreingenommenheit sich in wissenschaftlichen Debatten immer breiter macht, dann ist es um die Wissenschaft geschehn.

In der Musikfolklore-Forschung tauchen die verschiedensten Probleme auf. So z. B. dans Problem des sogenannten « bulgarischen » Rhythmus. Diese Rhythmusart schien eine bulgarische Spezialität zu sein. Die letzten Forschungen zeigten jedoch, dass sie auch bei den Rumänen und bei den Türkenvölkern bekannt ist. Wenn weitere Forschungen den Beweis erbringen, dass ihr Ursprung tatsächlich in Bulgarien zu suchen ist, kann der unglückliche Entdecker von der einen Seite, bei einem gegensätzlichen Resultat von der anderen Seite eventuell gesteinigt werden — natürlich nur « in effigie ». Ein anderes ebenfalls höchst interessantes Problem betrifft die Herkunft des sog. « langen Gesanges » (Cântec lung), dessen Verbreitung bisher in Persien, in Irak, in Mittel-Algerien, in Alt-Rumänien und in der Ukraine, also bei Völkern von 4 verschiedenen Nationalitäten festgestellt ist. Es ist kaum anzunehmen, dass diese 4 Völker — ganz unabhängig voneinander — die gleiche Melodie zustande gebracht haben (solche Zufälle gibt es denn doch nicht) : einem von ihnen muss jedenfalls die Priorität zuerkannt werden. Wie soll nun ein ehrlicher Forscher wagen die Zuerkennung zu verlautbaren : wenn das oben geschilderte böse rumänische Beispiel Schule macht, dann würde er wohl niemals wieder in seinem Leben den Boden der beleidigten drei Länder betreten können.

(Nebenbei gesagt habe ich die Vermutung, dass alle Volksmusik der Erdkugel im Grunde genommen auf sehr wenig zahlreiche Urformen, Urtypen, Urstilarten zurückzuführen ist, wenn genügendes Material und genügendes Studium desselben vorliegen wird. Dieses Endergebnis

dants les uns des autres — se soient servis de la même mélodie (de tels « hasards » ne se produisent pas). Il existerait donc une « priorité ». Et cette priorité, un honnête chercheur osera-t-il affirmer qu'elle existe? Si le fâcheux exemple roumain faisait école, il en résulterait que ce chercheur ne pourrait plus, de sa vie, pénétrer dans aucun des trois pays qu'il aurait offensés.

Soit dit en passant, j'ai l'impression que, si l'on étudie assez de textes, on trouvera que, par le monde, la musique populaire repose au fond sur un tout petit nombre de formes, de types, de styles originaux... On pourrait arriver à cette conclusion pourvu que, avant la disparition totale de la musique populaire, on veuille bien s'attacher un peu plus au folklore et un peu moins à la confection du matériel de guerre.

Dans tous les domaines de la science, la coopération internationale est souhaitable, et plus que partout ailleurs en musicologie. Mais si toutes les mesquineries subsistent, comment parler de co-opération. C'est plutôt d'anti-opération qu'il s'agit, sur toute la ligne.

Le champ s'ouvre aux faits les plus incroyables. Un exemple : soit un collectionneur de nationalité A. Après avoir pris contact avec le matériau national, il prend la décision « épouvantable » d'explorer le matériau du voisin B (ou C). Pourquoi? pour cette raison très simple que — comme le comprend aisément tout savant— c'est grâce au matériau B (ou C) qu'il parachevera sa connaissance du matériau A. Et que se passe-t-il? Ses compatriotes crient au meurtre : il « gaspille son temps » déclare-t-on ; et cela pour glorifier, pour sauver la culture d'un voisin ! N'allons pas au

---

kann freilich nur dann erreicht werden, wenn wir noch vor dem Aussterben der Volksmusik etwas weniger Kriegswerkzeuge herstellen und etwas mehr dem Musikfolklore-Studien zukommen lassen.

In allen Wissenschaftszweigen ist eine internationale Cooperation wünschenswert, aber vielleicht in keiner so dringend erforderlich, wie in der Musikforschung. Wie kann aber bei den oben geschilderten Feindseligkeiten von einer Cooperation überhaupt die Rede sein? Wir begegnen nicht eine Co- sondern eine Anti-operation auf der ganzen Linie. Die merkwürdigsten Dinge können passieren. Da ist z. B. ein Sammler von sagen wir A Nationalität. Nachdem er das Material seiner eigenen Heimat ungefähr kennen gelernt hat, fasst er den « ungeheuerlichen » Entschluss das Material der Nachbarnation B zu erforschen. Weshalb? Weil — wie es jeder Wissenschaftler leicht begreift — das Wesen von Material A durch die Kenntnis von Material B (und C usw.) erst gehörig erleuchtet wird. Was geschieht aber da? Seine Landsleute schreien Zetter und Mordio, weil er seine Zeit für das Studium, die Hebung und Rettung der Kulturschätze einer rivalen Nation « vergeudet ». Nehmen wir aber nicht den schlimmsten Fall an. Nehmen wir an, seine Landsleute verhalten sich mäuschenstill und beschuldigen ihn nicht eines Vaterlandverrates. In diesem besten Falle kann er die Früchte seiner auf Material B verschwendeten Arbeit schön in seinen Schrank sperren : veröffentlicht werden sie von keiner Seite. Seine Landsleute sagen : « Was kümmert uns dieses fremde Material. Sei froh, dass wir nicht murren und dich in Ruhe lassen ». Die Leute der rivalen Nation wiederum sind einem fremden Forscher

pire et supposons simplement que ses concitoyens gardent un silence discret et ne crient pas à la trahison. Dans ce « cas favorable », il pourra se résoudre à enfermer dans un tiroir les fruits de ses recherches : personne ne le publiera. Ses concitoyens diront : « Qu'avons-nous besoin de ces choses étrangères ? Qu'il s'estime heureux que nous le laissons tranquille ! » Les citoyens de la nation rivale, en retour, soupçonnent cet étranger : « Dieu sait, penseront-ils, peut-être aura-t-il falsifié quelque chose sous prétexte de servir son pays ». Et si ces arrière-pensées ne leur viennent pas, il se trouvera toujours quelqu'un des leurs, quelque chercheur national à mettre en avant — si médiocre soit-il — de telle sorte que le malheureux idéaliste reste là, assis entre deux chaises, à n'espérer de secours de personne. Une troisième nation X ? — Mais cela n'intéresse en rien, n'est-ce pas, une troisième nation X ?

Que conclure de ce que nous avons dit jusqu'à présent ? Si le folklore musical doit beaucoup au nationalisme, l'ultra-nationalisme, lui, cause des préjudices beaucoup plus graves.

Que reste-t-il à faire ? Exiger de tout chercheur, de tous ceux qui travaillent le folklore musical, la plus grande objectivité. Le sentiment national ne devrait pas jouer dans des études comparées. J'emploie à dessein un conditionnel, car ce postulat, en fin de compte, exprime un idéal qu'on n'atteint jamais complètement. L'homme est imparfait, il est souvent le jouet de ses sentiments. Patrie, langue maternelle, sont des choses instinctives qui le touchent de très près. Le vrai savant sera maître de lui, il saura, s'il est nécessaire, se dominer. BÈLA BARTÓK.

---

gegenüber misstrauisch, denken : « Weiss Gott, vielleicht hat der da zu Gunsten seiner Nation dieses und jenes in seine Arbeit hineingefälscht. » Und wenn sie eventuell auch keine solche Hintergedanken haben, werden sie sicher ihre eigenen Landsleute, eigenen Forscher bevorzugen, auch wenn letztere noch so Minderwertiges produzieren. So fällt also der arme Idealist zwischen zwei Bänke auf den Boden, denn von einer dritten, sagen wir X Nation kann er noch weniger Hilfe erwarten, diese geht die Sache schon ganz und gar nichts an.

Aus dem bisher gesagten geht hervor : Wenn auch die Musikfolklore dem Nationalismus viel zu verdanken hatte, so wird ihr jetzt vom Ultranationalismus ein so grosser Schaden zugefügt, der vielfach jenen Nutzen übertrifft.

Was ist zu tun, was ist zu fordern ? Es muss von jedem Forscher, also auch von einem Musikfolkloreforscher während seiner Arbeit die menschlich möglichst grösste Objektivität verlangt werden. Er muss trachten sein eigenes Nationalgefühl, solange er sich mit Materialvergleichung abgibt, zu suspendieren. Das Wort « trachten » gebrauche ich absichtlich und mit besonderer Betonung, denn dieses Postulat ist ja schliesslich nur ein Ideal, dem man sich möglichst nähern soll, ohne dass man es ganz erreichen könnte. Denn schliesslich, der Mensch ist ja ein unvollkommenes Geschöpf, das oft seinen Gefühlen ausgeliefert ist. Und gerade jene Gefühle die die Muttersprache und Dinge der Heimat betreffen, gehören zu den instinktiven, zu den stärksten. Ein wahrer Forscher muss jedoch soviel Geisteskraft besitzen, diese Gefühle dort wo es nötig zu zähmen und zurückzudrängen.

UNE DANSE NUPTIALE AU XIᴱ SIECLE?

PAR JACQUES CHAILLEY

L'ÉTUDE du folk-lore est une préoccupation récente. Sur les coutumes populaires des siècles révolus, peu ou point de descriptions, sinon celles que le hasard d'un récit ou la fantaisie d'un illustrateur donne involontairement en pâture à notre curiosité. Il ne faut donc pas craindre de se jeter sur le moindre indice, même s'il n'est pas d'une clarté confondante et si les renseignements qu'il donne restent hérissés de triples points d'interrogation.

Car tel est le cas du document curieux que nous allons examiner. Renferme-t-il une simple comparaison abstraite sans valeur instructive? Ou, au contraire, va-t-il, à l'insu de son auteur, jeter une lumière étrange sur une coutume que l'on ne connaît guère que comme contemporaine, et que cependant nul n'hésite à qualifier de millénaire par la force de l'induction? En tous cas, sa date et la rareté de témoignages de ce genre veulent que l'on s'y arrête.

Or donc, l'orléanais Aribon, dit Aribon le Scolastique, ou plus exactement l'Écolâtre (meilleure traduction de Scholasticus), disciple de Guy d'Arezzo,et mort peut-être à Freising en 1078 (1), entreprend dans son traité de musique de décrire la relation qui unit entre eux les tons authentiques et plagaux dans la théorie du plain chant (2). Ce qui ne nous apprendrait rien de nouveau si, pour éclairer sa laborieuse démonstration, l'auteur n'avait eu l'idée d'appeler à son secours un certain nombre de comparaisons plus ou moins lointaines ou ingénieuses.

(1) Telles étaient du moins les données sur Aribon avant l'étude en cours de Jos. Smits van Waesberghe (cf. page suivante, nº 2).

(2) Rappelons brièvement qu'un ton ecclésiastique est caractérisé par sa finale et sa dominante, c. à. d. la note autour de laquelle gravite sa mélodie. On divise les tons soit en huit, soit en quatre, et dans ce cas, où ils sont désignés par des noms grecs latinisés, chacun se subdivise en un *authente* ou *authentique* et un *plagal*. La finale reste la même pour les deux, ainsi que les notes des tétracordes, mais le tétracorde supérieur de l'authente devient le tétracorde inférieur du plagal et la finale, note inférieure de l'authente, devient note médiane du plagal, dont la tessiture est ainsi abaissée d'une quarte.

Voici en effet ce que nous lisons, dans l'édition de son traité par Gerbert (1784) (1).

... *De similitudine divitum et pauperum ad tropos utrosque.*
... *De similitudine virilis femineique chori ad autentos et plagas.*
... *De differentia autentorum et plagarum juxta Horatium et (sic) Flaccum.*
... *Quomodo tetrachorudm gravium mystice pertineat ad Matthaeum et humanitatem Christi*, etc...

Le texte de Gerbert étant assez fautif et, par suite, souvent peu compréhensible, nous l'abandonnerons pour nous tourner vers un manuscrit jusqu'à présent peu exploré (2). Ce manuscrit (3) contient d'abord, fol. 1 à 22', le *Micrologue* de Guy d'Arezzo, puis, fol. 22' à 39', le *Dialogus in musicam* attribué par le copiste au même auteur. Viennent ensuite divers petits traités ou fragments de traités, dont quelques-uns sont inédits, fol. 39' à 45, et enfin, fol. 43 à 46', des formules versifiées et chantées, avec neumes.

Notre traité, cité sans nom d'auteur, de telle sorte qu'on pourrait le croire faussement attribué à Guy d'Arezzo, occupe les folios 39' à 41, et débute d'ailleurs à ce paragraphe.

De similitudine virilis chori femineique ad autentos et plagas.

Concordant discordantque autenti cum plagis, quomodo si procederent de quatuor thalamis totidem nupte honeste cum sponsis suis, copularentque duos chorearum circulos, ut ipsi thalami matronali choro essent centra, id est medietates, virilibusque choreis imminales ; ut etiam in hoc evangeliarum (4) volumina de quibus pronunciat propheticus Hezechielis spiritus, quasi sit rota in medio rote ; quia sicut evangelistarum opera concordant discordantque, ita autenti cum plagis.

Ressemblance dune ronde d'hommes et de femmes avec les tons authentes et plagaux.

Les authentes coïncident avec les plagaux et s'écartent d'eux de la même façon que si de quatre lits de noces s'avançaient le même nombre d'honnêtes jeunes mariées avec leurs époux, et s'ils s'unissaient à deux cercles de danse, (ou : en deux cercles de danse), de telle sorte que ces lits soient le centre, autrement dit le milieu, pour la ronde des femmes, et tangents aux évolutions masculines. Ou encore comme à ce sujet les livres des évangiles dont fait l'annonce l'esprit prophétique d'Ézéchiel : « com-

(1) Gerbert, *Scriptores*, II, 205.

(2) En attendant l'étude magistrale de Jos. Smits van Waesberghe, qui l'étudiera dans sa *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, en cours de publication depuis 1936, W. Bergmans, Tilburg (Pays Bas), et en a déjà donné fac-simile de quelques pages (planches 13, 17 et 18). Nous tenons à remercier très vivement l'auteur qui a bien voulu lire l'avant-projet de la présente étude et nous donner à son sujet de précieuses indications.

(3) Leyde, Bibl. de l'Université, BPL. 194, 1re moitié du xiie s. — Cf. Jos. Smits van W., *op. cit.*, ibid. et p. 63.

(4) Peut-être le texte est-il ici altéré : le *Speculum musicae* (*infra*, p. 452) ajoute ici *exprimantur,* qui améliore la construction et modifie le sens de *ut.*

me une roue qui serait au milieu d'une roue » (1). Car, de même que coïncident et divergent les œuvres des évangélistes, ainsi font les authentes avec les plagaux :

Nam quinque cordas habent communiter, tres autem singulariter, ut duo circuli ita sibimet sint implicati ut utriusque extremitas centrum, id est medietatem alterius persecet ; habent medium spatium commune, altrinsecus situm sine participatione.

ils ont cinq notes en commun, trois en propre, comme deux cercles pris l'un dans l'autre de telle façon que l'extrémité de chacun coupe le centre, c'est-à-dire le milieu de l'autre ; ils ont au milieu un espace commun, et de chaque côté un espace sans partage.

De differentia autentorum et plagarum iuxta Horatium Flaccum.

Differentia quoque autenti et plage instar Horatiane sententie :

Ut festis diebus matrona jussa moveri
Intererit satyris paulum pudibunda protervis ;
Non est enim suum matronalis incessus ;
Saltantes satyros imitetur ut Alphesibeus (2)

Différence entre Authentes et Plagaux selon Horatius Flaccus.

La différence de l'authente et du plagal est aussi à la ressemblance de la pensée d'Horace :

« *Ainsi aux jours de fête une noble dame à qui l'on fait exécuter des mouvements se mêlera aux satyres licencieux avec peu de modestie* ; *la démarche d'une matrone n'est pas son fait* : *comme Aphésibée, qu'elle imite les satyres gambadants.* »

Sic cantus plagalis nec principia nec fines distinctionum tendit ad quintam, cum etiam raro mittit ad quartam.

Ainsi le chant plagal ne dirige ni le début ni la fin de ses phrases musicales vers la quinte, puisqu'il est même rare qu'il les envoie à la quarte.

(1) Allusion à Ézéchiel, 15 sqq. : « Et je regardai les êtres vivants, et voici une roue à terre auprès d'eux, devant leurs quatre faces. L'aspect des roues et leur forme étaient ceux de la pierre de Tharsis, et toutes quatre étaient semblables ; leur aspect et leur forme étaient *comme si une roue était au milieu d'une autre roue*. En avançant, elles allaient sur leur quatre côtés et ne se retournaient pas dans leur marche. Leurs jantes étaient d'une hauteur effrayante, et les jantes des quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour. Quand les êtres allaient, les roues allaient aussi à côté d'eux, et quand les êtres s'élevaient de terre, les roues s'élevaient aussi. Là où l'esprit les poussait à aller, ils allaient, l'esprit les y poussant, et les roues s'élevaient avec eux ; car l'esprit de l'être était dans les roues. »
(Traduction Crampon).

(2) Citation fausse, comme beaucoup de citations classiques du Moyen-Age. Les deux premiers vers sont, maladroitement transcrits, avec des interversions de mots qui en faussent la mesure, les vers 232-233 de l'Épître aux Pisons :

Effutire leves indigna tragœdia versus
Ut festis matrona moveri jussa diebus
Intererit satyris paulum pudibunda protervis.

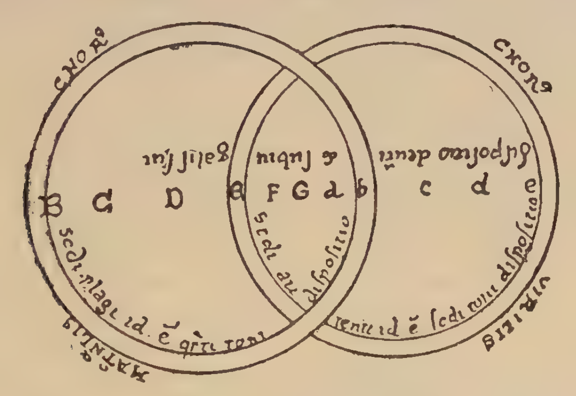
Nous n'avons pu identifier le troisième, qui non seulement n'offre pas de mètre aceptable, mais est encore d'un latin assez douteux.

Il s'agit probablement d'un hexamètre analogique basé sur l'accent tonique et

Le texte enchaîne ensuite sur la partie purement technique des tétracordes de l'authente et du plagal de chaque mode :

Plagis proti constat ex eadem specie diapente qua et autentus ejus (1) *etc.*
... *Autentus protus constat ex prima specie diapente....* etc..

et ces paragraphes conduisent, pour chacun des tons, à une figure fort intéressante, qui allait devenir classique à travers tout le Moyen-Age, puisqu'on la trouve reproduite dans le *Speculum Musicae* attribué à Jean des Murs ou à Jacques de Liège, et jusqu'au XVe s. (2).



Le texte bien postérieur du *Speculum Musicae* (XIVe s.), par ses variantes, mérite lui aussi d'être relevé (3).

non sur la quantité, l'accentué | représentant la longue, et l'atone ° représentant la brève ⏑ ou la 2e longue du spondée.

| ° | ° | ° | ° | ° ° | °
Nón est énim súum mátro nălis in céssus.

Il est en tous cas certain qu'il n'y a pas là de vers d'Horace, même déformé. Cf. Lane Cooper, *A concordance to the works of Horace*, Washington, Carnegie Institution, 1916, in-16.

Le dernier vers est un pastiche de Virgile, *Bucoliques*, V, 73 :

Saltantis satyros imitabitur Alphesibœus.

Tout ce passage est entièrement faussé dans les *Scriptores* de Gerbert.

(1) Tout ce passage est emprunté au Tonaire de Bernon (Gerbert, *Scriptores*, II, 79). D'autres mss. le reproduisent sous la rubrique *Incipit commentarius in Musica Aribonis* (cf. Brambach, *Die Musikliteratur des MA. bis zur Blüte der Reichenauer Sangerschule* 1883). Cf. les mss. suivants : Munich, Clm. 14663, f°. 28' sqq., Clm. 14965 a 7. 7'.8. 8'— Paris, BN. lat. 7207, f° 2352'. Gand, 70 fo. 56' Bâle, F. IX. 54, f° 4', Rome, Vat. 43507 f°. 60. Darmstadt, 1988 f. 174-174'. Bruxelles 10162/66. Erfurt, Amplon. 94, f°, 78'-79.

(2) cf. Smits van W. *op. cit.* pl. 6, 22, 23, 24.

(3) Couss., *Script.* II. 275-276. Nous modifions fréquemment la ponctuation de

.... Consequenter tonorum alie ponantur figurationes, et primo he in quibus autenti cum plagalibus conferuntur ad invicem quasi sponsi et sponse choreas ducentes (Csk = dicentes) :

(figure).

Sic igitur concordant atque distinguuntur autenti toni cum plagalibus suis, quomodo si procederent de quatuor thalamis quatuor nupte honeste cum totidem sponsis suis, copularentque duos chorearum circulos, ut ipsi thalami *in quibus nupte cum suis quiescunt sponsis*, id est voces finales, sint centra (Csk. = contra) sive medietates in choris matronalibus, in virilibus vero choris terminales (imminales?) quia voces finales in tactis chorealibus descriptionibus ponuntur in centro seu medietate circuli matronalis, id est plagalis, et eodem voces in choreis virilibus, id est autentorum dicuntur terminales, non solum quia finales, sed quia ponuntur in terminis circulorum illorum, scilicet in circumferentia sicut altissima vox plagalium ponitur in centro circulorum autentorum ; ut etiam in hoc evangelistarum *exprimantur* volumina de quibus pronuntiat propheticus Ezechielis spiritus, quasi sit rota in medio rote. Quia, sicut evangelistarum opera et distinguuntur et concordant (Csk = concerdant), sic et autenti cum plagis, etsi enim in suis chorealibus circulis distinctas intonent cantilenas, ad concordem tamen finem terminent illas.

Faisons maintenant d'autres comparaisons sur les tons, et d'abord, celles dans lesquelles authentes et plagaux sont rapportés l'un à l'autre comme des époux et épouses conduisant des rondes.

.....(cf. supra).........

.... de telle sorte que ces lits, dans lesquels reposent époux et épouses, c. à. d. les notes finales, soient le centre......

.... aux évolutions masculines, parce que les notes finales, dans les descriptions de rondes en question, sont placées au centre, au milieu du cercle féminin, autrement dit plagal ; et ces mêmes notes, dans les cercles d'hommes, c. à. d. dans les tons authentes, sont appelées terminales, non seulement en tant que finales, mais parce qu'elles sont placés à l'extrémité de ces cercles, autrement dit sur la circonférence, de même que la note la plus haute du plagal se place au centre de cercle de l'authente ; afin en outre de représenter par là les livres des évangélistes...

... ainsi font les authentes avec les plagaux, bien que dans les cercles de leurs rondes, [les danseurs] entonnent en effet des cantilènes différentes, les terminant pourtant en une fin concordante.

Que penser, maintenant, de ces textes ?

Voyons d'abord les interpolations du *Speculum Musicae*, pour tenter de saisir comment ce dernier a compris un modèle vieux de deux siècles et demi : comparaison fictive ou allusion précise ?

Parmi ses trois gloses, la seconde précise la comparaison en spécifiant que la ronde des hommes représente le ton authente, celle des femmes le plagal. L'authente domine le plagal comme l'homme domine la femme :

Coussemaker, indiquons entre parenthèses (sous le signe Csk.) ses leçons qui nous semblent à corriger, et ne traduisons pas les interpolations. Pour le reste du texte, se reporter à la traduction d'Aribon.

abstraction trop conforme au génie spéculatif du Moyen-Age pour ne pas nous mettre en défiance. Mais la première et la troisième, elles, sont bien matérielles ; elles ne sont pas cependant sans soulever des difficultés : si les époux *reposent* (*quiescunt*) dans le lit de noces, comment peuvent-ils en même temps en sortir (*procederent*)? Il faut en déduire que l'auteur n'a pas *vu* la scène, et ne considère dans son modèle que le texte magistral qu'il s'agit de rendre clair en ses applications (*Sponsis, id est voces finales*).

Mais si la scène précise dont parle Aribon lui échappe, il ne s'agit pas non plus dans son esprit d'une allégorie sans réalité, car sa dernière remarque, — *enim* le ponctue assez énergiquement — repose sur une affirmation de fait : de fait (*enim*), on chante dans les rondes des mélodies différentes, qui se rejoignent à la fin.

Que veut-il dire par là ? La seule explication plausible serait que dans les rondes ainsi formées, *chaque cercle chantât une partie différente d'un motet, conduit, ou rondeau* à deux voix, ou même à trois, la *teneure* étant jouée par l'instrument du ménestrel, orgue portatif ou viole. Et voilà une hypothèse qui vient curieusement éclairer la question de l'exécution de la musique polyphone au XIIIe- XIVe s.

Pour le texte original d'Aribon, le problème se pose différemment.

On a vu que, cherchant à faire comprendre le mécanisme tonal des « harmonies » authentes et plagales, notre auteur, pour le rendre plus clair (?), s'en va rechercher la comparaison, il faut bien le dire, fort obscure, d'une ronde de deux cercles sécants, l'un formé d'hommes, l'autre de femmes, à laquelle l'idée nuptiale se trouve mêlée de la façon la plus inattendue.

Est-ce là un simple jeu de l'esprit, imaginé de toutes pièces? Cela est certes toujours possible, et il serait imprudent d'affirmer le contraire avec trop de sécurité. On pourrait même remarquer pour justifier cette hypothèse que l'image de l'époux sortant du « thalamus » est fort courante à travers tout le Moyen Age. Venant de l'antienne du 1er nocturne de Noël, *Tanquam sponsus Dominus procedens de thalamo suo*, on la retrouve un peu partout. Voici par exemple la strophe 5 du conduit *Natus est* dans l'office de la Circoncision de Pierre de Corbeil (XIIIe s.) :

Ut sponsus e thalamo, o!
Processit ex utero, o!
Flos de Jesse virgula, a!
Fructu replet secula, a! (1)

(1) Ed. VILLETARD, Paris 1907, pp. 102-152.

Mais dans ce cas, comment expliquer tant de précisions de détail allant jusqu'à la minutie la plus puérile (*centrum, id est medietatem*) recherchant visiblement la description d'une scène réelle, et en même temps l'absence de précisions sur les points fondamentaux de cette scène, comme si le cadre en était connu des lecteurs? N'oublions pas en effet qu'il s'agit d'une démonstration partant du connu (c'est-à-dire la danse) pour expliquer l'inconnu (c'est-à-dire la tonalité), autrement dit l'inverse exactement du raisonnement actuel, où la tonalité est pour nous le connu, et la ronde l'inconnue. De même, cette thèse négative rendrait mal compte de l'affirmation tranquille du titre, comme aussi de la précision formelle des figures et de leurs rubriques.

Le rapprochement des deux textes est également rendu difficile par le sens donné à *thalamus*. Dans le texte liturgique, il ne peut guère signifier que « chambre nuptiale » tandis que le contexte de notre traité exclut ce sens au profit de celui de « lit nuptial ».

Il nous semble possible qu'il y ait là une allusion à une coutume réelle, ce qui explique que l'auteur, malgré son souci de précision, ait cru pouvoir négliger les explications qui nous seraient les plus utiles, les supposant connues. C'est là un phénomène malheureusement courant chez tous les *Scriptores* de musique médiévale, abondants en redondances et explications stériles, muets sur les points les plus capitaux.

D'autre part, il est probable que pour faire « coller » sa description avec sa théorie, l'auteur a dû forcer la réalité et sur le canevas d'une scène connue, imaginer des circonstances exceptionnelles — (l'existence simultanée de quatre couples) — pour que le nombre de ses figurants coïncidât avec le nombre des notes, ce qui justifie l'emploi grammatical du mode irréel.

Efforçons-nous donc de reconstituer la scène. Les inconnues sont malheureusement nombreuses. La donnée la plus certaine est l'existence de deux cercles, l'un des hommes, l'autre des femmes, entrecoupant leurs cercles de sorte que le *thalamus* se trouve au centre de la ronde féminine et extérieurement tangent à la ronde masculine.

Nous retrouvons là de la façon la plus formelle cette inconsciente survivance des coutumes millénaires visible dans la *carole* médiévale (1) et jusque dans les feux de la Saint-Jean de nos campagnes, souvent évoquées

(1) Cf. sur ce sujet l'article fondamental du regretté Yves Lacroix Novaro, *La Carole, ses origines*, Revue de Musicologie, février 1935, Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, Dietrich Riemer et Ernst Vohsen, 1933, et Paul Verrier, *Le vers français*, Paris, Didier, 1931 (3 vol.).

dans les vers païens de la Renaissance, particulièrement par la Pléiade (1), « figures de danse circulaires... (où les danseurs) environnent souvent un objet central : *bacchanal* autour duquel est conduite une carole bondissante, *autels ceincts* de chœurs sacrés, *idole* qu'encercle une *folastre dance.* Au milieu apparaît encore un *bouc*... ou un personnage (2). »

Quoi que l'on pense du caractère *magique* de ces danses, sur lequel insistent particulièrement Lacroix et Curt Sachs, et qui est sans doute réel, à condition de donner à ce mot une valeur très large et d'autant plus affaiblie que l'on s'avance dans le temps, il y a là un caractère universel qu'il est facile de pousser jusqu'à la filiation.

Nous notons encore que parmi les recherches faites au sujet de la formation même de la carole, « une explication... vraisemblable partirait de la roue, qui joue un rôle considérable dans la mythologie indo-européenne (3) ». Les *S. Veitstänze,* danses de St. Vit (ou St. Guy) contre les maladies nerveuses, étaient « des danses à la roue (4) ». Sans vouloir exagérer la valeur d'un rapprochement sans doute fortuit, la présence dans notre texte du passage sur la roue d'Ézéchiel n'est peut-être pas sans intérêt.

Quant au rôle des époux eux-mêmes dans cette danse, il est fort difficile de l'imaginer exactement en partant de notre texte. Que veut dire au juste *copularent*? Peut-être que les époux « *forment* » le cercle, mais peut-être aussi qu'ils *s'unissent* à un cercle d'autres caroleurs, à moins même que le cercle ne se forme autour d'eux, ce que semblerait indiquer la figure : le sens serait alors « qu'ils *touchent* » aux deux cercles. Tout ceci n'est pas très clair.

Et surtout, la répartition exacte des quatre couples mentionnés est loin d'apparaître nettement.

Si l'on examine la figure en remplaçant mentalement chaque nom de note par un personnage, on constate d'abord qu'au lieu de huit, nous avons affaire à *onze* figurants, et qu'il est impossible de réduire la figure de onze

(1) Textes cités par Lacroix, art. cit., tirage à part, pp. 3 à 5.
Ainsi, de Ronsard :

Les uns plus gais dessus les herbes molles
Virevoltant à l'entour des caroles
Suivront ta note, et, dansant au milieu
Tu paraîtras des espaules un dieu
Les surpassant....

(2) Ibid., pp. 3-4.
(3) Ibid., p. 9.
(4) Ibid., p. 16.

à huit en conservant la symétrie. Il faudrait pour cela ne considérer que les personnages inclus dans un seul cercle, au mépris de la symétrie de l'ensemble, et la figure ainsi obtenue paraît chorégraphiquement peu plausible.

C'est pourquoi nous revenons, en la précisant, à l'explication déjà ébauchée :

L'auteur connaissait une ronde nuptiale de cercles sécants, soit des époux menant la danse autour de la couche nuptiale, soit d'hommes et de femmes autour des époux et de leur lit. Nous avons encore, dans le folklore de nos campagnes, des cérémonies telles que la *soupe au lait* bretonne dont les rites burlesques s'accomplissent auprès des mariés couchés (1) ou maint autre épithalame populaire, comme le « Nous somm's venus vous voir » ou le « Chant des Livrées » berrichon.

Ce souvenir lui étant apparu comme propre à mieux faire comprendre sa théorie des modes plagaux, notre auteur l'a utilisé, mais, voulant lui faire rendre plus qu'il ne pouvait donner, il l'a maladroitement forcé, et les huit notes de la gamme lui ont suggéré ce postulat de quatre couples qu'il a transcrit sans se rendre compte qu'ainsi sa comparaison perdait toute exactitude.

C'est cette maladresse même à imaginer de toutes pièces qui nous devient un garant de l'authenticité probable du postulat de base.

Ainsi, sans que l'on puisse pousser trop loin l'affirmation, il est vraisemblable que nous avons dans ce texte, à condition de le restreindre aux proportions ci-dessus, un témoignage indirect de l'un des aspects d'une coutume échelonnée de la nuit des temps au folklore le plus actuel.

Jacques CHAILLEY.
Secrétaire général du Conservatoire National de Paris.

(1) Cf. Julien TIERSOT, *Histoire de la chanson populaire en France* Paris, Plon, 1889, in-8, p. 203.

LE MANUSCRIT AUTOGRAPHE DES DIX CELEBRES QUATUORS A CORDES DE MOZART

PAR ANDRÉ MANGEOT.
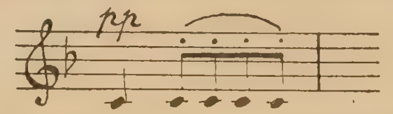
C'EST au British Museum, où le précieux manuscrit repose depuis 1907, que j'ai eu la joie immense de voir pour la première fois les pages autographes des dix célèbres quatuors de Mozart. Une certaine Miss Harriet C. Plowden les a léguées au Musée après la mort de son père qui, lui-même, les avait achetées à une vente aux enchères à Londres pour la somme modique de cinq livres, quinze shillings. On ne peut guère espérer se procurer un plus grand plaisir que le contact avec ces pages immortelles à un prix aussi modique, et miss Plowden a droit à la reconnaissance émue de tous les musiciens pour avoir, en quelque sorte, mis ces œuvres à la disposition de tous les admirateurs de Mozart.

Ma première impression en tournant les pages si claires du manuscrit fut d'observer d'abord la différence de l'écriture d'après le caractère de l'œuvre. Ainsi le sol majeur (daté du 31 décembre 1782, le premier de cette série, le premier, aussi, des six dédiés à Haydn), semble avoir été écrit minutieusement, mais tout d'une pièce... Dieu sait si Mozart écrivit les quatre mouvements immédiatement l'un après l'autre, mais en tous cas l'écriture est très consistante et indique une suite d'idées très rapprochées les unes des autres. D'un autre côté, si l'on regarde l'écriture du quatuor suivant, en ré mineur, on remarque tout de suite une agitation troublée ... mais comment s'en étonner lorsqu'on apprend que Mozart l'écrivait pendant que son premier fils venait au monde ! C'est du reste le seul des dix quatuors écrit dans le mode mineur.

Si l'on poursuit cet examen des dix quatuors, quel que soit leur caractère, on remarque combien rares sont les « ratures » et combien Mozart cherche toujours à économiser le temps et le labeur. Ainsi lorsqu'il répète la première section d'un mouvement avant la Coda, il indique toujours le nombre de mesures répétées ; lorsqu'il veut des notes très courtes il

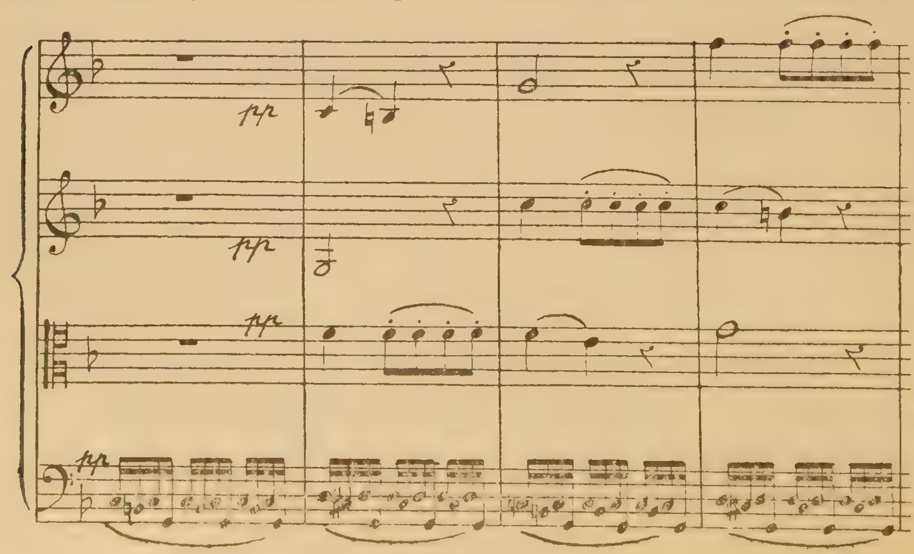
place des points sur le premier groupe, mais, si ce groupe se répète, il ne l'indique plus. Mais à part ces minimes exceptions on peut être certain qu'il a écrit exactement ce qu'il désirait ; par ailleurs, si l'on se rapporte à certaines de ses lettres écrites à son père, où il décrit l'exécution d'une de ses œuvres, on peut aisément s'assurer à quel point il devait exiger le respect des nuances et des ponctuations infinies que l'écriture peut suggérer à l'exécutant. Et de là il n'y a qu'un pas pour se persuader que le manuscrit révèle sa pensée complète et que toutes les théories des musicologues n'arriveront pas à prouver que ce qu'ils ont découvert est mieux que ce que Mozart a écrit.

Un exemple frappant de cet état de choses me vint à l'esprit en lisant le manuscrit du fameux quatuor en do majeur (K. 465) dédié à Haydn. Quelle fut ma surprise en voyant à la mesure 26 de l'Andante Cantabile (que Mozart avait d'abord marqué Adagio — la correction montre ce que je dis plus haut) ce passage du premier violon supprimé !
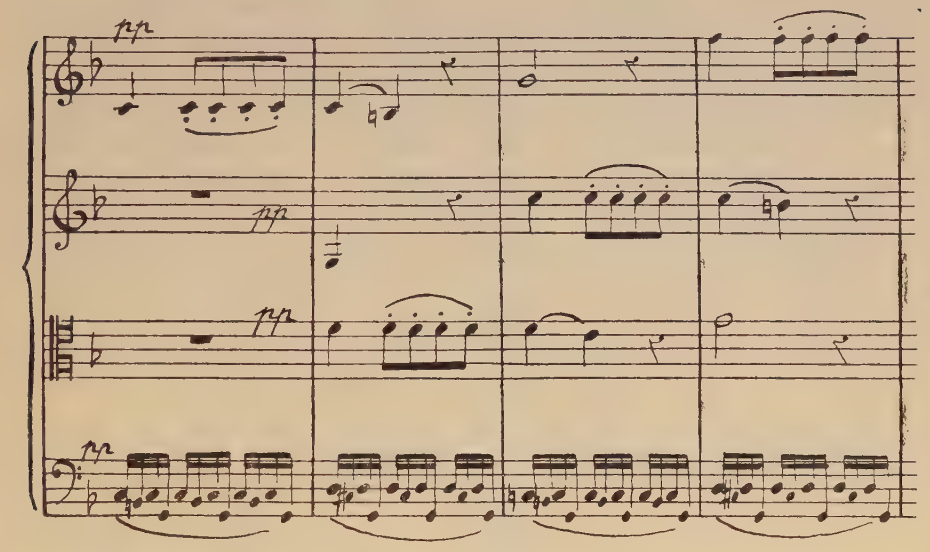


Ce que moi-même et tous les quartetistes du monde ont toujours joué n'existe, ni dans le manuscrit de Mozart, ni dans la première édition publiée à Vienne en 1785.

En effet, si l'on jette un coup d'œil sur la partition écrite par Mozart, on se rend compte assez rapidement que Mozart s'y connaissait mieux que ses éditeurs et que la construction du passage exige même que ces notes ne soient pas données au premier violon. Voici le texte de Mozart :



(Texte de toutes les éditions :)



La même erreur se reproduit à la mesure 75.

Dans le mouvement suivant (Menuetto) autre surprise : Mozart a indiqué Allegro, mais toutes les éditions indiquent Allegretto — ce qui change complètement le caractère du Menuet. Enfin le finale porte la mention Allegro et non Allegro molto que presque toutes les éditions impriment également.

En dehors de ces importantes différences, les innombrables changements de nuances, qui de par la main d'éditeurs plus ou moins scrupuleux se sont graduellement introduits dans le texte imprimé, me font voir toute l'importance qu'il y aurait aujourd'hui à remettre les choses au point, et c'est ce que je vais m'efforcer de faire en publiant bientôt une édition très simple, c'est-à-dire une reproduction exacte des manuscrits.

Et j'espère que, grâce à la précieuse collaboration de la grande maison d'édition qui a bien voulu s'intéresser à mes recherches, nous pourrons produire une édition aussi « épurée » et conforme au texte qu'il est humainement possible de le faire. Car il est presque inévitable d'empêcher quelques erreurs typographiques de s'introduire dans le texte imprimé.

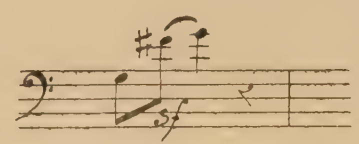
Cette première édition dont je parle plus haut (ARTARIA de Vienne) le prouve abondement, et, après l'avoir examinée soigneusement et comparée au manuscrit, je suis arrivé à la conclusion certaine que cette édition n'avait pas pu être corrigée par Mozart et que les nombreuses erreurs qu'on y trouve sont toutes des fautes de graveurs.

Il n'y a que la question de quelques tempi dont la différence pour-

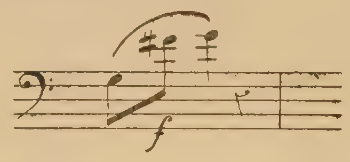
rait faire supposer que Mozart aurait dit à son imprimeur de les changer sur l'édition ; mais là encore, après avoir pesé le pour et le contre, je suis presque convaincu que l'autographe montre de plus près la véritable pensée de l'auteur et que les indications de l'édition première sont des erreurs des graveurs.

Pour vous en convaincre, je vais reprendre ici la description de ces erreurs en reproduisant les mêmes passages d'après le manuscrit et d'après la première édition.

Dans la mesure 16 de l'Introduction du quatuor en do, Mozart a écrit au Violoncelle :



et la première édition imprime :



Ce que Mozart a écrit a le double avantage de mettre la juste inflection sur le fa dièze en marquant *sf* et non *f* qui s'appliquerait aussi au sol suivant. Le coup d'archet est également meilleur dans l'original.

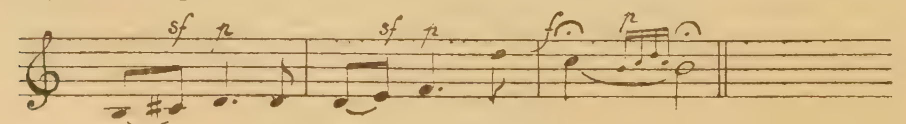
Dans la mesure 19 le manuscrit donne ce coup d'archet :



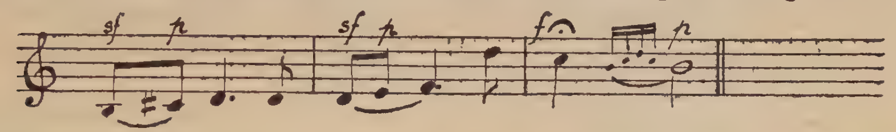
beaucoup plus juste que celui de la première édition :



Enfin, dans les trois dernières mesures de l'Introduction, l'original de la partie de premier violon donne :
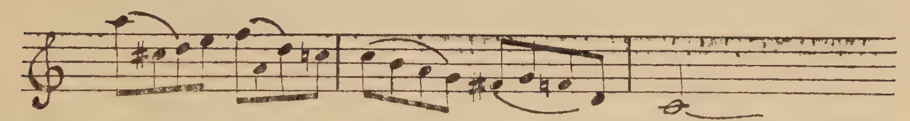


ce qui est beaucoup mieux que la version de la première édition qui donne les trois *sf* à la mauvaise place et oublie le deuxième point d'orgue :
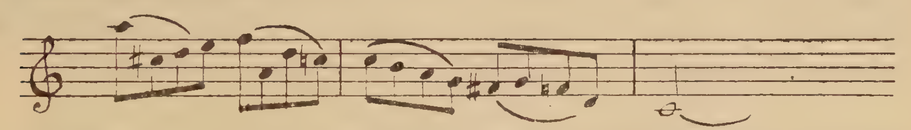


Dans l'Allegro nous trouvons à la 7e et 8e mesures du premier violon le manuscrit donnant ce coup d'archet :



alors que la première édition a :
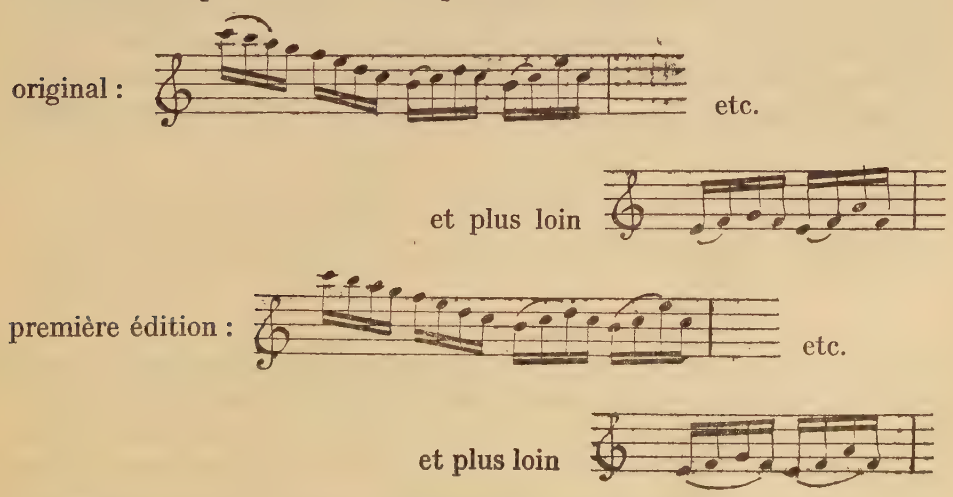


et les autres éditions ont :



Il est certain que le coup d'archet de Mozart est le meilleur, et ces trois exemples montrent bien la détérioration que les éditions successives apportent dans le texte original en l'altérant sans l'améliorer.

Autre exemple : mesure 183, premier violon,



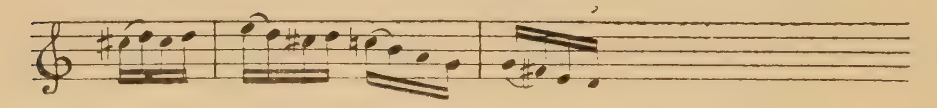
Ici encore le coup d'archet de Mozart est le meilleur.

Dans l'Andante, l'original et la première édition sont à peu près identiques. Le Menuetto est marqué Allegro par Mozart et Allegretto dans la première et dans la plupart des éditions qui existent. Cependant la généralité des exécutants le joue dans un tempo allegro, sauf feu Capet, qui le jouait très lent, au tempo d'un menuet dansé !

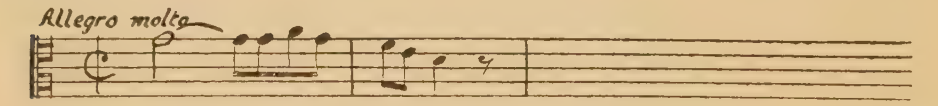
Le dernier mouvement porte l'indication Allegro dans le manuscrit alors que les éditions, y compris la première, impriment allegro molto. Nous ne saurons jamais ce que Mozart voulait lui-même, mais si l'on observe les deux points qu'il a placés sur les premières croches du premier sujet :



on comprendra que la grâce de ce motif disparaît si on le joue trop vite. Je crois du reste que beaucoup d'éxécutants (et parmi ceux-ci, peut-être les plus célèbres) jouent ce mouvement plus vite qu'il ne devrait l'être au point de vue purement musical, afin de faire briller leur technique dans le fameux passage :

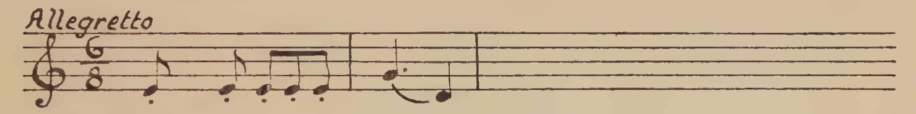


qui, en somme, fait beaucoup d'effet joué « à toute vitesse », sans être vraiment très difficile. C'est du reste une faute de goût musical assez courante lorsqu'on écoute quelques-uns de nos grands « quartetistes » s'attaquer aux finales du répertoire classique. J'ai entendu à Londres un de nos plus grands violonistes jouer avec son quatuor le finale du 9e de Beethoven :



à une allure vertigineuse sans « rater » une note du commencement à la fin... et le public en délire lui fit une ovation prolongée pour ce tour de force à quatre (car les trois autres s'acquitèrent également bien de leur tâche). Mais on avait complètement oublié Beethoven, qui, le pauvre, était simplement devenu le véhicule dont ces Messieurs se servaient pour épater les bourgeois.... et les petits confrères aussi. ....

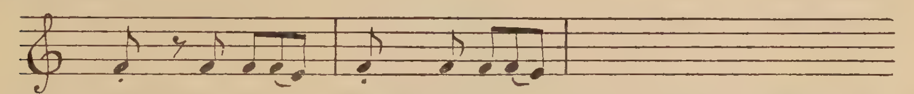
Cette question de tempi trouve son exemple le plus frappant dans le quatuor en fa (classé, par erreur, le dernier dans l'édition Peters et d'autres) ; le deuxième mouvement de ce quatuor, qui est généralement marqué Allegretto, porte dans l'original l'indication Andante et les points que beaucoup d'éditeurs ont ajoutés au-dessus des notes de la première mesure :



complètent la défiguration de ce thème charmant et un peu mélancolique que Mozart a écrit simplement de la façon suivante :



Cette version donne une impression très différente du caractère de tout ce mouvement. Du reste, lorsqu'à la 5e mesure, Mozart place un point au-dessus du premier fa :



il donne à toute la phrase son véritable « phrasé » et par conséquent sa signification juste. De plus, il est certain que ce mouvement constitue le mouvement lent du quatuor qui, joué de l'autre façon, n'est qu'un intermezzo assez déplacé entre le premier mouvement et le menuet qui sont tous deux d'un caractère vivace.

Je pourrais ainsi multiplier les citations prises dans le texte original, mais il me semble que ces quelques exemples sont suffisants pour prouver au lecteur l'importance qu'il y a de remettre au jour les intentions de l'auteur en publiant l'édition « épurée » dont je vous parle plus haut.

André Mangeot.

A PROPOS DES SINFONIES DE VIVALDI

PAR SUZANNE CLERCX.

Ni les musicologues, ni les musiciens n'ont accordé, jusqu'à présent, d'attention aux Sinfonies de Vivaldi. Le grand maître du violon est, du reste, profondément méconnu. Les quelques concertos, toujours les mêmes, qu'il nous est donné d'entendre, ne représentent qu'un bien mince reflet de sa vaste personnalité.

De plus, la sinfonie de la première moitié du XVIIIe s. ne semble nullement attirer l'intérêt. Attachée à l'opéra, à l'oratorio ou à la cantate en qualité d'ouverture, on la considère peu pour elle-même. Vers 1730, elle se dégage quelque peu mais ce n'est que vers le milieu du siècle que l'on commencera à écrire et à exécuter des Sinfonies comme des concerts ou des sonates.

Deux des Sinfonies dont il est ici question (1) (4204) furent composées beaucoup plus tôt : vers 1716. Comme le fait remarquer Landshoff dans la préface à cette publication, Vivaldi fut l'un des premiers en Italie, par sa situation à l'Ospedale della Pietà, à pouvoir faire jouer des sinfonies au concert. Néanmoins, les sinfonies publiées par Landshoff doivent provenir d'ouvertures d'opéras. La première, en ut majeur, (Dresde, Landesbibl., Mus. 2389 N/2) (4) porte l'inscription : « Sinfonia dell' opera 2da St Angelo». La seconde sinfonie, en sol majeur, (Dresde, Landes, bibl., Mus. 2389 N/2) (3), quoique ne possédant aucune mention, doit aussi, par son type, être rangée parmi les sinfonies d'opéra. Par contre la troisième (4205), en sol majeur, semble avoir été composée comme sinfonie de concert ; Landshoff tire cette conclusion de l'examen même de l'œuvre. Elle est plus étendue que les simples ouvertures, surtout son allegro final ; l'instrumentation de l'Andante est davantage recherchée. Le manuscrit (Dresde, Landesbibl., Mus. 2389 0/4) est contenu dans un recueil général d'œuvres de Vivaldi dont le titre stipule qu'il s'agit de morceaux exécutés en concert sous la direction même du maître à l'Ospedale della Pietà. « Concerti / con molti Istromenti / suonati dalle Figlie del Pio Ospitale della Pietà / Avanti / Sua Altezza Reale / Il Serenissimo / Frederico Christiano / Prencipe reale di Polonia, et Elettorale di Sassonia. / Musica / di D. (on) Antonio Vivaldi / Maestro de Concerti dell' Ospitale sudetto / In Venezia nell' Anno 1740. / »

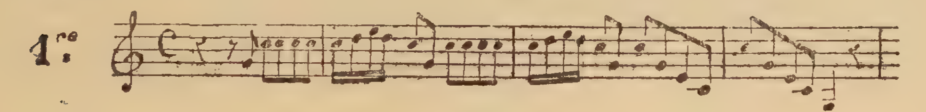
(1) *Drei kleine Sinfonien* (Peters, 4204 et 4205).

Toutes trois sont précieuses à la préhistoire de la symphonie. Leur principal intérêt est qu'elles sont antérieures aux sinfonies napolitaines. De plus, comme le fait très justement remarquer Landshoff, elles en diffèrent par certaines particularités.

En effet, chez Vivaldi, l'andante médian constitue une partie en soi, une sorte d'air instrumental qui contraste fortement, par sa tonalité mineure et par son dynamisme (*sempre piano* ou *pianissimo*), avec les deux morceaux initial et final. Chez les napolitains, tout au moins à une époque aussi lointaine, ce panneau central est concentré en un bref passage souvent homophone — quelques accords — qui a pour mission de souder le Ier allegro à l'air vif, (gigue ou presto) qui termine l'ouverture (1). Il est évident que cette importance accordée au second mouvement, Vivaldi en puise l'exemple dans ses concertos. Il introduit dans le schéma connu de la Sinfonie-ouverture un panneau central qui permet aux violons un développement tout particulier. Ce nous semble une première phase d'émancipation dans la destinée de la Sinfonie.

A cela près, c'est bien la Sinfonie de l'époque : le schéma « Allegro-Andante-Allegro » est respecté. La 2e sinfonie toutefois, remplace le dernier allegro par un « Tempo di Minuetto ».

De coupe binaire ou ternaire, les Allegros initiaux ne sont pas très développés. Leur mouvement, tonique-dominante-tonique, se contente d'affirmer un climat tonal sans qu'aucune recherche particulièrement mélodique attire l'attention. Je signalerai, à cet effet, la curieuse persistance du thème initial en fanfare, que l'on trouve du reste dans toutes les sinfonies italiennes ou italianisantes de l'époque.



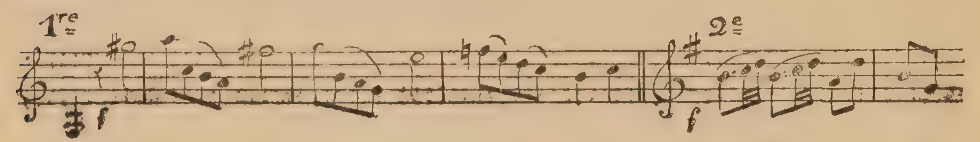
L'usage de tels motifs révèle à lui seul le caractère d'ouverture — presque d'intonation (intonazione) — qu'ont encore ces compositions (2). Ils se caractérisent, comme on le voit, par une totale absence de substance thématique et utilisent de manière diverse les degrés de l'accord parfait. Par là, on peut les considérer

(1) Ce type est encore utilisé par J. S. Bach dans le 3e concerto Brandebourgeois en sol. L'adagio central est constitué de deux accords, « passant » de l'un à l'autre mouvement vif.

(2) Ce motif initial du Ier Allegro subsistera dans bon nombre de Sinfonies à Mannheim et à Vienne ; réduit à quelques accords dans certaines symphonies de Mozart (Jupiter, par ex.), il se concentre en un chez Beethoven (2e, 3e, 8e). Mais ce procédé purement formel d' « ouvrir » se mue chez Beethoven en moyen psychologique ; il éclate en un accord et par là s'impose.

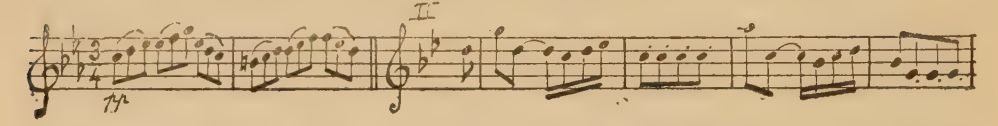
comme les héritiers directs des *Toccata* médiévales qui servaient d'ouverture aux cérémonies et aux festivités (1).

A ce thème « athématique », la 1re sinfonie de Vivaldi et la 2e opposent un embryon de thème secondaire d'allure essentiellement mélodique qui apporte un retard à l'action très vive du morceau.



L'allegro de la 1re sinfonie se termine curieusement sur la dominante, tout comme le grave de certaines sonates baroques primitives (l'œuvre de Corelli en offre de nombreux exemples) et ouvre immédiatement sur l'ANDANTE.

Celui-ci, dans les trois sinfonies, occupe visiblement une place importante dans la composition. L'invention mélodique semble le seul souci du maître. De fait, le thème seul suffit à créer toute la substance spirituelle de l'œuvre et s'intègre sans peine dans le cadre imposé.



Dans la 3e sinfonie, Vivaldi accorde à l'Andante un rôle plus capital encore. Premiers et seconds violons sont dédoublés en deux groupes, l'un jouant « col arco », l'autre « pizzicato », de manière à créer autour de cette mélodie si heureusement balancée, une atmosphère plus légère, plus aérée encore.

Pour le reste, la forme importe peu. Le schéma binaire à reprise à peine variée est un cadre suffisant au libre épanouissement de ces brèves mais légères mélodies.

Vivaldi use de répétitions, tautologiques et séquentielles, parce qu'un seul motif lui suffit. Il fait un large appel aux intervalles de sixte et décale par là légèrement le niveau mélodique (2e et 3e). Dans la Ire toutefois, la ligne supérieure se meut à peine, hésitant, balançant son insouciance au rythme régulier des triolets.

L'ALLEGRO final est généralement plus bref que le premier. Celui de la 1re Sinfonie est même d'une étonnante concision. Son thème, dont la carrure énergique rappelle davantage celui des concertos, est répété une seconde fois en

(1) GOMBOSI, *Acta musicologica*, avril-juin 1934, a démontré dans un article intitulé « *Zur Vorgeschichte der Tokkate* » les origines médiévales d'un genre que l'on avait jusque là considéré comme issu de la musique d'orgue.

écho ; il accuse d'abord le mouvement T-D avant de procéder au retour en sens inverse (D-T). De nouveau, il est repris *pianissimo.*

L'allegro de la 3e sinfonie, plus développé, affirme une coupe binaire avec une barre de reprise pour la première partie. Un second thème d'allure mélodique intervient dans la seconde partie.

Pour la deuxième sinfonie, un *Tempo di Minuetto* impose une conclusion pleine de grâce. Ce morceau allie à la coupe symétrique de menuet, pour le thème, la structure binaire de la sonate primitive.

Vivaldiennes, ces petites sinfonies le sont au même titre que les concertos. Sans être de grand style, elles sont écrites d'un trait, sans bavures ni repentirs. Elles disent l'essentiel de leur substance sans rien oublier de la belle forme, sans l'étendre au delà de ses limites. Très actuelles par la pureté de leur contour qui se refuse tout développement inutile, elles sont d'une audience permanente par la plénitude des formes et de l'invention.

Quoique soumis à une formule généralisée par l'époque, Vivaldi ne peut taire le violoniste. L'importance accordée à une partie médiane chantante le dirait à elle seule. Il faut remarquer en outre que les épisodes modulants sont réalisés au moyen d'accords brisés, de séquences à intervalles et de figures très animées en doubles croches régulières, à la manière de développements purement violonistiques.

L'introduction de ces procédés dans les cadres de la Sinfonie marque, nous semble-t-il, une première étape de libération dans la genèse de ce genre. C'est ce qui se dégage de l'examen de ces trois charmantes compositions du grand maître italien.

Suzanne Clercx.

OPINIONS

sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la Musique Contemporaine

OPINION DE M. CHARLES KOECHLIN :

Les facteurs *adverses* de la haute musique sont toujours les mêmes qu'autrefois. Mais peut-être sont-ils devenus plus actifs et plus dangereux.

La musique plate et basse, sa niaiserie et sa vulgarité empoisonnent l'atmosphère et, s'accordant à la niaiserie comme à la vulgarité des auditeurs, la développent. Niaiserie et vulgarité qui d'ailleurs vont de pair avec le manque d'idéal, l'égoïsme, la matérialité de tant de vies d'aujourd'hui, — avec, également, l'ambition de dominer, et la sécheresse des cœurs, lesquelles sont un gros danger pour l'art et menacent même (sous prétexte de « classicisme ») le royaume de la musique pure.

Par quels moyens combattre tout cela ? Artistiquement, par des auditions de belle ou simplement jolie (mais point basse) musique ; moralement, par la conviction que l'égoïsme, la sécheresse, l'ambition de dominer ne mènent l'homme, en définitive, qu'au néant, — et que toute vie, tout élan, tout bonheur véritable viennent d'une sensibilité confiante, aimante et généreuse.

Aussi veux-je croire à un « influx lyrique et spirituel plus sensible ». J'estime aussi injuste qu'absurde la condamnation *en bloc* du Romantisme. D'ailleurs ces mots, chers aux théoriciens : romantisme, classicisme, impressionisme, ne sont que des étiquettes commodes, des fiches de classement ; ou, si vous préférez, des cadres trop rigides dans lesquels la réalité des choses ne saurait être enclose... Tout grand artiste, comme me le disait Paul Dukas, est *à la fois*, classique et romantique ; — j'ajouterais : et impressionniste, et expressionniste.

Il m'apparaît, à certains signes, que dans la nouvelle génération quelques esprits, de jeunes artistes, réagissent contre des doctrines trop étroites d'hier, voire contre les manifestations de *dynamisme pur*, de *rythme pour le rythme*, et que l'on se dirige vers un idéal humain (ou transhumain) sans

crainte de paraître ni d'être sensible, — sachant d'ailleurs que cette sensibilité et ces apparences de « néo-romantisme » ne s'opposent ni à la construction, ni à l'ordre, ni à un vrai classicisme, ni au plus bel équilibre de musique pure.

Quant à une *orientation générale*, je ne sais si elle existe. Et cela n'a pas grande importance, car parfois les plus véritables créateurs se dirigent indépendamment ou même à l'opposé de l'orientation générale de leurs confrères.

Il me suffit, pour l'instant, de concevoir quelques espérances et d'avoir foi dans la spiritualité que manifesteront les meilleurs des nôtres. Souhaitons qu'ils soient assez enthousiastes, assez forts, assez libres pour ne jamais capituler devant les conditions matérielles si dures que leur fait la Société.

Octobre 1938. Ch. KOECHLIN.

OPINION DE M. GUSTAVE SAMAZEUILH :

« L'évolution de la musique, ses tendances et son état actuel » : vaste sujet, comme vous le dites avec raison, et sur lequel j'hésite à m'aventurer en une courte réponse...

D'abord, cette « évolution » existe-t-elle vraiment en soi, et non comme simple conséquence, plus ou moins arbitraire, de la succession chronologique des grandes œuvres, celles-ci, comme l'a écrit quelque part le grand esprit que fut le regretté Paul Dukas, sont avant tout des *actes* par où le génie s'accomplit, et non des points de départ, de repère, ou des aboutissants pratiques pour la besogne des commentateurs ?

L'avenir ne conserve-t-il pas ces œuvres pour leur seule valeur intrinsèque poétique et musicale, quand disparaissent les théories dont on veut nous persuader qu'elles résultent ou toutes les productions de second plan qui, sans elles, n'auraient probablement jamais vu le jour ? En art, l'appareil extérieur n'est-il pas fonction directe de la pensée et ne vaut-il pas exclusivement par son appropriation intime au sentiment essentiellement individuel qui l'a choisi comme mode d'expression ?

J'en suis, pour ma part, intimement convaincu. D'ailleurs, de même que la forme poursuit, à travers les grandes œuvres de la musique, une évolution sans doute infinie, ne sentons-nous pas aussi se modifier en nous l'impression qu'elles nous produisent à mesure que l'âge nous conduit à contrôler à leur égard, avec un recul plus grand et d'autres préoccupations, les souvenirs de notre jeunesse ? Celles pour lesquelles notre dévotion est restée entière ne prennent-elles pas souvent, à nos yeux étonnés, une autre

signification ? Et s'il se produit à ce moment à leur endroit un commentaire vraiment fécond en remarques pénétrantes, ne nous donnera-t-il pas des raisons de les comprendre, de les aimer davantage, de nous montrer accueillants aussi aux productions nouvelles vraiment substantielles, en remettant à leur vraie place tant d'ouvrages auxquels une mode éphémère, un « lancement » bien réussi, la politique des chapelles ou le zèle souvent comique des hannetons du snobisme parviennent seuls à assurer une fortune passagère ?

Voilà bien des questions... Je souhaite que votre enquête les éclaircisse aux yeux de vos lecteurs et serais étonné que ses conclusions ne confirment pas les vues générales que je m'excuse d'avoir ici, en ces quelques lignes, bien imparfaitement formulées.

Veuillez agréer, etc.

Gustave SAMAZEUILH,
Compositeur de musique
Critique au journal « Le Temps ».

OPINION DE M. MYRON SCHAEFFER :

Cher Monsieur Dotremont,

Voici un bref résumé des réponses suggérées par votre enquête pour la « Défense de la Musique ».

1) La musique d'aujourd'hui semble se clarifier et acquérir lentement un style qui ne se basera plus sur un besoin d'expérience, d'originalité à tout prix, mais où le compositeur essaiera sincèrement d'employer des matériaux mis à sa disposition. La tendance de ces modernes signifie que l'originalité en soi cède devant l'honnêteté, devant le besoin d'exprimer une idée même si les moyens d'expression doivent ne pas différer radicalement de ceux des autres.

2. L'avenir dépend des facteurs qui ont influencé toutes les époques de l'histoire musicale. Le classicisme évolue vers le ro-

Dear Monsieur Dotremont,

The following is a brief resume of the answers suggested by your « enquête » : the « défense de la musique ».

1) The music of to-day appears to be clarifying itself and is slowly assuming a characteristic style — a style which is no longer based upon experimentation and an effort to create something new and original at all cost, but upon a sincere attempt by the modern composer to use the materials at his disposal. The significance of the modern trend is that « originality » as an end in itself is giving way to a sincere attempt to « express an idea » even though the external means of expression do not differ radically from those of other composers.

2) The future of present day trends depends upon the same factors as the future of all musical epochs has depended. Classi-

mantisme qui à son tour fut suivi par le réalisme. Toutes ces tendances apparaissent simultanément, avec une intensité plus ou moins grande,à toutes les époques.

Comme nous pouvons trouver dans le progrès des sciences physiques des sources d'inspiration nouvelles pour une représentation visuelle, les nouveaux instruments de musique et les progrès réalisés dans la technique instrumentale ouvrent aux compositeurs un champ toujours plus vaste de matière tonale.

3. L'absence de loisirs, la pression de la vie moderne et son tempo toujours plus accéléré tendent à imposer au compositeur des conditions de travail de plus en plus rigoureuses.

Ses formes d'expression doivent être brèves, le contenu émotionnel doit être plus intense et par dessus tout le compositeur est souvent soumis à la contrainte d'un gouvernement. La composition est l'apanage de l'individu, la masse ne peut qu'accepter ou rejeter l'œuvre.

4. L'un des moyens par lesquels la musique peut être protégée des influences qui lui sont contraires, se trouve dans les activités d'individus ou de groupes restreints qui se donnent pour mission de préserver les traditions.

En matière de musique, l'éducation internationale peut ouvrir de vastes perspectives au monde. Elle peut servir de bouclier contre les interventions intolérantes qui seraient contraires à l'esthétique.

5. Et enfin : l'idée d'évolution s'applique mal à la musique.Son histoire démontre, d'époque en époque, que celles que nous appe-

cism evolved into romanticism, which in turn gave way to realism. All these tendencies, however,appear in varying degrees of intensity in the music of every age. Just as in visual design new sources of inspiration are being found in the new forms created by advances in physical science, so in music new instruments and improvements in instrumental technique are providing the composerwith an ever increasing fund of tonal material.

3) The absence of leisure, the pressure and increased tempo of modern day living, all tend to make increasingly severe demands upon the composer. His forms of expression must be short, the emotional content more intense, and above all the composer is frequently inhibited by interference from the state. The individual alone can compose. The mass only accepts or rejects.

4) One of the means by which music can be protected from adverse influences is through the activity of individuals and small groups who devote themselves to the taske of preserving the tradition of the past. By international education a broad world outlook regarding music can be established. This will serve as a shield against intolerant interference based upon non aesthetic convictions.

5) Finally, there is no such thing as a true evolution of music. The history of music demonstrates time and time again

lons « formes nouvelles » ne sont en réalité que des formes anciennes déguisées. La remarque vaut aussi bien pour le contenu esthétique. L'ethos romantique est un point de vue, ce n'est pas une forme. Son influence fut prépondérante dans la musique des troubadours, dans les madrigaux du XVI[e] siècle. Elle continuera aussi longtemps que la musique restera expression d'un sentiment.

Chaque période de l'histoire musicale contracte une dette envers le passé et la nôtre est la plus grande, puisque notre héritage dépasse celui de tous les temps. Cette dette, et au surplus nos obligations à l'égard des générations futures, nous invitent à une attitude de tolérance devant tout effort sincère du compositeur moderne, quelles que puissent être ses activités, ses opinions extra-musicales.

that so called « new forms » are but older forms in new guise. This is also time of aesthetic content. The ethos of Romanticism is a point of view, not an external form. It was prevalent in the music of the troubadours, in the madrigals of the sixteenth century and will appear again and again as long as music is « personal expression ».

Every period of musical history owes a debt of gratitude to some previous epoch. Our debt is greatest of all since our heritage is longer than that of any previous epoch. This debt plus an obligation to future generations of musicians determines that we must preserve the best of the past and assume an attitude of tolerance toward all sincere efforts on the part of modern composers regardless of their non musical activities or expression of ideas.

Respectfully,
Myron SCHAEFFER.

Professeur à la Reserve University à Cleveland (Ohio).

OPINION DE M. LUIGI DALLAPICCOLA :

1.-2. — Je ne crois pas possible de parler aujourd'hui d'*orientation générale* dans le mouvement musical contemporain, si ce n'est pour répéter une vérité connue déjà depuis près d'une vingtaine d'années : retour à la simplicité, à la « linéarité », au contrepoint. (Qu'il existe encore aujourd'hui quelques malheureux représentants de la musique dite « descriptive » ou « coloristique » est sans importance. Toute époque a eu ses retardataires et l'histoire ne s'en est jamais souciée). Mais l'histoire ellemême qui, un jour, indubitablement, en nivelant les tendances variées de

1.-2. — Non ritengo possibile parlare oggi di *orientamento generale* nel movimento musicale contemporaneo, se non per ripetere una verità ormai nota da circa due decenni : ritorno alla semplicità, alla linearità, al contrappunto. (Che oggi ancóra esista qualche sparuto rappresentante della musica cosidetta « descrittiva » o « coloristica », non conta In ogni epoca ci sono stati i ritardatari e dei ritardatari la storia non ha mai fatto menzione).

Ma neppure la storia, la quale, un giorno, indubbiamente, livellando le varie tendenze della travagliata epoca nostra, le farà apparire ai posteri meno

notre époque tourmentée, les fera paraître à la postérité moins différentes entre elles, l'histoire elle-même, dis-je, ne pourra parler d'une *orientation générale* de ce premier tiers de siècle, mais bien d'orientations diverses.

L'individualisme est toujours trop ancré dans notre civilisation pour que les artistes d'aujourd'hui acceptent des formules les yeux fermés ; et cette observation ne s'applique pas seulement à notre époque. Une orientation générale n'a jamais eu en soi de véritable signification. Si l'Italie, pendant plus d'un siècle, appliqua presque totalement la formule heureuse du « mélodrame », ce ne fut pas par amour de la formule même, mais bien parce que le génie de quelques hommes rendait et rend encore le mélodrame vivant. (A ce propos, je rappellerai que Guiseppe Verdi, individualiste par excellence, ne nomma plus mélodrame aucune de ses œuvres, après le « Ballo in maschera » (Le Bal masqué), mais chercha et trouva de nouvelles voies.)

Le mouvement musical n'est pas et n'a jamais été dans une période de confusion. Ou alors, il l'a toujours été. Si, au milieu des tendances les plus disparates actuelles, nous nous arrêtons à quelques œuvres en particulier, le « *Klageweiber quartett* » d'Alois Hába (de l'opéra « Die Mutter »), le « *Torneo Notturno* » de Malipiero, le cinquième quatuor de Bèla Bartók, le « *Das Augenlicht* » d'Anton Webern, le *Christophe Colomb* de Milhaud — pour n'en citer que quelques-unes — et si nous notons en chacune de celles-ci la clarté de l'idée, l'équilibre entre l'intention et la réalisation, la poésie intime, nous pouvons affirmer qu'aujourd'hui comme hier quelques grands musiciens ont su exprimer, à travers leur personalité, le monde qui les environne et avec des accents que l'on n'oublie plus, une fois entendus.

lontane l'une dall' altra di quanto non appaiano oggi, neppure la storia, dico, potrà parlare di un *orientamento generale* in questo primo terzo di secolo, ma di vari orientamenti.

L'individualismo è sempre troppo radicato nelle nostra civiltà perchè gli artisti odierni accettino a occhi chiusi delle formole e questa osservazione non vale soltanto per l'epoca nostra. Un *orientamento generale* in sè non ha mai avuto un vero significato. Se per più di un secolo l'Italia si orientò quasi totalmente verso la fortunata formola del « melodramma » non fu per la formola in sè, ma soltanto per il genio di alcuni uomini che il melodramma fu vivo ed è vivo.(Ricorderò in questo punto che Giuseppe Verdi, individualista per eccellenza, dopo il « Ballo in maschera » non chiamò più « melodramma » alcuna delle sue opere, ma cercò e trovò nuove strade).

Il movimento musicale non è e non è mai stato in un periodo di confusione. O lo è sempre stato. Se fra le più disparate tendenze d'oggi pensiamo a opere singole, al « Klageweiberquartett » di Alois Haba (dall' opera « Die Mutter ») al « Torneo notturno » di Malipiero, al « Quinto Quartetto » di Bèla Bartók, a « das Augenlicht » di Anton Webern, al « Cristophe Colombe » di Milhaud — tanto per fare qualche citazione — e osserviamo in ognuna di queste la chiarezza delle idee, l'equilibrio fra *intenzione* e *realizzazione*, l'intima poesia, possiamo pur affermare che oggi — come ieri — alcuni grandi musicisti hanno saputo esprimere attraverso la loro personalità il mondo che li circonda ed hanno espresso se stessi con un accento che, udito una volta, non si dimentica più.

Si l'on en vient à parler un jour d'une tendance générale au lieu de tendances diverses, ce jour marquera la fin de l'art.

3. — Je ne crois pas, par principe, à l'existence de facteurs hostiles à la vraie musique. Ils existent, en vérité, mais leur importance n'est jamais décisive. La musique suit son cours et rien ne peut l'arrêter. Le tout est d'attendre. L'histoire est pleine de surprises en ce domaine.

Bornant mes observations à des faits strictement actuels, je dirai que le facteur le plus nuisible à la musique est aujourd'hui la critique telle qu'on la publie dans les journaux (je sais, je sais parfaitement qu'il existe une douzaine de critiques sérieux et dignes et je n'ai besoin d'être rappelé à l'ordre par personne, mais cette douzaine de critiques représente naturellement l'exception). La critique des quotidiens est confiée trop souvent à des gens sans scrupule qui manquent complètement de préparation musicale et qui écrivent pour entrer dans les bonnes grâces d'une personne ou d'un groupe. Pour ceux-ci tous les moyens sont permis ; on fait passer pour bonne une exécution scandaleuse, afin d'attribuer à l'auteur tous les défauts dérivant d'une présentation insuffisante (je parle, naturellement, d'exécutions d'œuvres régulièrement publiées, mais combien de critiques sont à même de lire une partition ? et, parmi ceux qui en sont capables, combien y en a-t-il qui s'imposent la fatigue de les déchiffrer ?) Si l'œuvre a du succès, on s'efforce d'insinuer que le succès est dû aux amis de l'auteur (mais y a-t-il quelqu'un qui se souvienne que le Cavaliere Christoforo Gluck ait eu besoin des applaudissements de Marie Antoinette pour sauver une de ses Iphigénie ?) Et je ne parle même pas du critique notoire-

Se un giorno, invece che parlare di varie tendenze, si potrà parlare di una tendenza generale, quel giorno sarà la fine dell' arte.

3. — Sono contrario, per principio, a considerare l'esistenza di *fattori avversi* alla vera musica. Esistono, è vero ; ma la loro importanza non è mai decisiva. La musica segue il suo corso e nulla può fermarla. Tutto sta ad attendere. La storia è stata in questo senso molto larga di sorprese.

Volendo limitare le mie osservazioni a fatti strettamente « odierni » dirò che il massimo fattore avverso alla musica oggi è la critica che si fa sui giornali. (So, so benissimo che esiste una dozzina di critici serî e dignitosi, nè ho bisogno di essere richiamato all' ordine da alcuno ; ma questa dozzina di critici rappresenta sempre l'eccezione).

La critica dei quotidiani è affidata troppo spesso a disonesti i quali mancano totalmente di preparazione musicale e che scrivono in un dato modo per entrare nelle buone grazie di una persona o di un gruppo di persone.

Da costoro nessuno mezzo è considerato illecito. — Si fa passare per buona una esecuzione scandalosa, pur di attribuire all' autore tutte le brutture derivanti da una presentazione insufficente. (Parlo di esecuzioni di opere regolarmente pubblicate, s'intende... ma quanti critici sanno leggere una partitura ? e di quelli che sanno leggere quanti si sobbarcano alla fatica della decifrazione ?) Se l'opera ha un successo si cerca di insinuare che il successo fu provocato dagli amici dell' autore. (Ma non c'è proprio nessuno che ricordi come il Cavaliere Cristoforo Gluck ebbe bisogno — è la parola ! — degli applausi di Maria Antonietta per *salvare* una delle « Ifigenie » ?) E non parlerò neppure del critico notoriamente venduto nè di quello che stronca un concerto senza praticamente assistervi, unicamente ba-

ment acheté ni de celui qui éreinte un concert sans y avoir même assisté, en se basant uniquement sur les renseignements que lui ont fournis ceux de son clan. D'autres encore, avec une mentalité d'impresario, ont la bouche pleine de mots tels que « le public », « les masses », etc., etc.

Vis à vis de l'attitude de ces derniers qui veulent faire du public une sorte de divinité récompensant le bien et punissant le mal, on ne peut que sourire. Mais peut-être cela ne durera-t-il pas longtemps. — Dans un domaine plus proche de l'industrie que de la musique, le cinéma, on constate de temps en temps des symptômes consolants. Le « Corriere della Sera » du 26 Août, dans un article extrêmement flatteur de Filippo Sacchi, publie, au sujet du film « Le Quai des brumes » de Marcel Carné, présenté à la « mostra del cinema » de Venise, les lignes qui suivent : « il est difficile de trouver un autre film qui, comme celui-ci, fasse tout pour déplaire au public ».

Arrivera-t-on un jour, en musique aussi, à avoir des critiques qui considèrent le courage comme un élément indispensable pour faire de l'art ?

4. — En Italie, il y a quelques mois on a proposé au Syndicat national des musiciens d'éliminer de la critique journalistique tous ceux qui ne possédaient pas un diplôme de composition musicale décerné par un Conservatoire et, ce qui est encore plus important, de renvoyer tous ceux qui s'étaient consacrés à la critique après avoir essayé inutilement de devenir des compositeurs.

J'ignore si jusqu'à présent le syndicat a exaucé ce désir. Mais il est certain que le jour où l'ignorance et la présomption, sa sœur jumelle, seront éliminées de la presse quotidienne, le jour où l'on fermera la bouche aux aigris, aux

sandosi sulle informazioni avute degli affiliati al suo *clan*. Altri poi, con mentalità da impresarî, si empiono la bocca di parole come *pubblico*, *masse*, ecc. ecc.

Di fronte all' atteggiamento di questi ultimi, che vogliono fare del pubblico una specie di divinità « la quale premia il bene e punisce il male » non si può fare a meno di sorridere. Ma ciò forse non durerà molto. In un campo dell' arte molto più vicino all' industria di quanto non sia la musica, il cinematografo, si notano di tanto in tanto segni che non possono non consolare. Il *Corriere della Sera* del 26 agosto, in un articolo sommamente laudativo a firma Filippo Sacchi sul film « Le Quai des Brumes » di Marcel Carné, proiettato alla mostra del cinema di Venezia, si può leggere quanto segue : « E difficile trovare un altro film che, come questo, faccia di tutto per dispiacere al pubblico ».

Si arriverà un giorno anche in musica ad avere critici che considerino il *coraggio* elemento indispensabile, principalissimo, per fare dell' arte ?

4. — In Italia, alcuni mesi or sono, fu presentato un voto al Sindicato Nazionale Musicisti. In esso si proponeva oltre al resto, di eliminare dalla critica giornalistica tutti coloro che non avessero conseguito un diploma di composizione in un Conservatorio e, cosa anche più importante, di licenziare coloro che si sono dedicati alla critica dopo aver tentato inutilmente di fare i compositori.

Non so se fino ad oggi il Sindacato abbia intrapreso i passi necessarî per raggiungere quanto il voto esprimeva. Ma è certo che il giorno in cui l'ignoranza e la sua sorella gemella, la presunzione, verranno eliminate dalle stam-

ratés, aux hommes de mauvaise foi, le public se sentira le jugement plus libre et retournera au concert et au théâtre avec plus de sérénité et dégagé de ces préjugés que l'on provoque aujourd'hui de mille façons.

***

Les compositeurs doivent être bien pénétrés des difficultés que présente leur carrière ; ils devront être armés d'un grand courage et d'une confiance illimitée en l'avenir. Pas d'*arrivistes*, mais *des hommes ayant la foi* (l'exemple de Schönberg ne sera jamais assez apprécié).

***

Je suis sûr que si tous les postes radiophoniques émettaient annuellement des programmes du genre de ceux de la radio de Bruxelles, de la British Broadcasting Corporation ou de Prague (je ne connais pas les programmes américains), les auditeurs deviendraient de plus en plus attentifs, curieux et en un mot, meilleurs.

5. — Personnellement, je n'ai jamais condamné *en bloc* le romantisme et je crois que personne ne l'a jamais condamné en son for intérieur. L'attitude prise en ce sens par quelques musiciens a été inspirée par une réaction vis-à-vis d'un mouvement qui était à son déclin.

Et c'est une vérité vieille comme le monde, qu'il faut, pour aller de l'avant, renier le passé le plus proche de nous.

Andalo (*Trentino*), 27 *Août.*

LUIGI DALLAPICCOLA.

pa quotidiana, il giorno in cui verrà chiusa la bocca agli acidi, ai falliti, agli uomini in malafede, anche il pubblico si sentirà più libero nei suoi giudizî e ritornerà a frequentare i teatri e le sale di concerto con severità e con la mente scevra di quei pregiudizî che oggi in mille modi sembra si vogliano fomentare.

***

I compositori debbono essere consci della difficoltà della via intrapresa ; dovranno essere armati di molto coraggio e di illimitata fiducia nell' avvenire. Non *arrivisti*, quindi, ma *uomini di fede* (L'esempio di Schönberg non sarà mai abbastanza apprezzato).

***

Non dubito che se tutte le stazioni radiofoniche trasmettessero annualmente programmi del genere di quelli che vengono presentati dalla British Broadcasting Corporation o dalla Radio di Bruxelles o da quella di Praga (non conosco i programmi americani) anche gli uditori diverrebbero sempre più attenti, più curiosi, in una parola *migliori*.

5. — Personalmente non ho mai condannato *in blocco* il romanticismo nè credo alcuno l'abbia *intimamente* condannato. Gli atteggiamenti assunti in questo senso da questo o da quel musicista sono stati necessari per ragioni di reazione verso un movimento che si trovava sulla curva discendente.

È cosa vecchia quanto il mondo che per poter procedere è necessario rinnegare il passato a noi più prossimo.

Andalo (*Trentino*), 27 *agosto.*

LUIGI DALLAPICCOLA.

Opinion de M. Laszló Lajtha (Budapest) :

LE PUBLIC ET LA MUSIQUE CONTEMPORAINE (1).

par Laszló Lajtha

En dehors de tout problème esthétique, l'art et, dès lors, la musique, a aussi ses problèmes sociaux. L'un des plus intéressants est l'attitude du grand public envers les œuvres des compositeurs contemporains. On adresse pas mal de reproches au compositeur contemporain, en insistant surtout sur le fait qu'il n'est pas en relation étroite avec les grandes masses. On rappelle souvent — presque comme une lapalissade — les temps d'autrefois. Il serait du plus haut intérêt d'examiner quelle était la situation aux diverses époques de l'histoire de la musique. C'est une affirmation bien contestable de prétendre que les grands chefs-d'œuvre aient ordinairement atteint les grandes masses dès leur apparition. Leur public était peut-être jadis plus nombreux, mais c'était toujours un public de choix. L'importance du rôle des grandes masses dans la direction et le développement des arts est bien discutable. C'est un problème de tous les temps, mais cependant plus actuel que jamais.

Il faut considérer tout d'abord que l'art populaire est collectif, et le gran dart, individuel. Dans la mesure où notre art et toute notre civilisation s'éloignent de l'art populaire et de la culture collective, ils ont perdu le contact avec les grandes masses.

Les grands cataclysmes du xxe siècle ont profondément changé la composition et le rôle des diverses couches sociales. Nous avons perdu beaucoup des mélomanes érudits d'antan qui se recrutaient notamment dans la bonne bourgeoisie. Nous voyons se former un nouveau public et se présenter de nouveaux problèmes.

Il serait injuste de prétendre que le public repousse d'emblée et avec antipathie toute musique contemporaine. D'ailleurs, il n'existe pas de musique contemporaine en tant qu'unité spécifique. De nombreux compositeurs font aujourd'hui une musique du passé ; d'autre part, la musique de tendance contemporaine elle-même a bien des styles, des idéologies, des techniques, des points de vue différents. Les multiples efforts de notre musique actuelle, se trouvant au seuil d'une époque nouvelle et d'un monde en naissance, ne pourraient être résumés en une seule synthèse, et les adeptes de n'importe quelle orientation peuvent y trouver ce qui leur convient. Si tout ne va pas pour le mieux de nos jours

(1) Au moment où s'ouvrait cette *consultation*, nous avons reçu de notre collaborateur et ami, M. Laszló Lajtha, l'article qu'on trouve ci-dessus. De communes préoccupations relient à notre enquête ces pages significatives du distingué compositeur hongrois ; il nous a semblé dès lors opportun de les publier à cette place.

pour la musique moderne, c'est surtout dû, selon moi, au fait que l'intérêt du public pour l'art et pour la musique en général a sensiblement fléchi. Des phénomènes purement extérieurs, comme par exemple une consommation musicale en apparence intense, ne pourraient infirmer cette vérité.

Je considère comme une des raisons principales de ce recul d'intérêt musical, en dehors de l'inquiétude de la vie moderne et des conditions économiques malaisées de la plupart des pays, l'état de notre éducation musicale qui ne compte pas avec l'évolution des temps, et, partant, s'est engagée dans une voie fausse. C'est au cours du siècle passé que s'est cristallisé le type de conservatoire toujours vivant, au programme et à l'organisation plus ou moins internationaux, formant de la même manière les professionnels et les simples amateurs. Ce n'est pas ma tâche d'examiner ici combien ce type d'enseignement et ces méthodes périmées — à quelques exceptions près mais qui ne font que confirmer la règle — nécessitent des réformes sur le plan « sociologique » comme du point de vue pédagogique ; je me contenterai de signaler, du point de vue de la musique nouvelle, un seul phénomène.

Les conservatoires, en prétendant que l'enseignement doit se fonder sur les maîtres classiques, se sont emparés d'une courte période de l'histoire musicale : les XVIIIe et XIXe siècles — et encore le premier d'une manière fort superficielle.

Les défauts de l'enseignement de l'histoire de la musique dans les conservatoires sont fort connus. Les professeurs spécialisés se plaignent plus que les autres. Il est insuffisant d'apprendre des dates et des détails biographiques avec une garniture esthétique, si toute la connaissance du passé n'est que théorique et si les chefs-d'œuvre mêmes demeurent inconnus dans leur signification profonde et sont uniquement l'objet d'études théoriques. Les études de conservatoire ayant comme base la musique dite classique, ne donnent pas cette largeur de vue et cet esprit libre qui est souvent le précieux résultat de l'étude de l'histoire. Aussi ne peut-on s'étonner de voir les élèves sortis des conservatoires ou des autres écoles de musique, qu'ils soient des professionnels ou des amateurs, se trouver dans l'impossibilité de comprendre, tant au point de vue de la teneure que de la technique instrumentale, la musique antérieure à celle qu'ils ont apprise à l'école. Le style de chaque époque musicale est une langue spéciale et différente. Elle a besoin d'être étudiée profondément pour être pénétrée. Les conservatoires, en enseignant exclusivement le langage du classicisme viennois et du romantisme, créent ou renforcent la foi erronée en l'existence d'un seul langage musical. C'est là un fait notoire. Pourtant, comme il a souvent changé, ce langage, dans le long passé de la musique !

Les grands maîtres du gothique, de la Renaissance ou du baroque débutant, ne sont en rien inférieurs à Schumann, Chopin ou Beethoven. Ces derniers n'appartiennent pas moins au passé que les premiers. Et cependant un Palestrina

ou les maîtres d'a capella italiens, français ou anglais ne peuvent être joués que dans très peu de concerts.

Ce n'est pas par hasard que les tenants de la musique moderne ont affirmé la nécessité de connaître l'histoire et de la revaloriser. C'est le public de ces courants polyphasés qui, sans parti pris, s'habitue à comprendre les diverses langues musicales, indépendamment de toute contingence stylistique, en ne s'intéressant réellement qu'à la musique même.

A la question de savoir si seules des personnes sortant d'un conservatoire sont capables de goûter la musique, je réponds naturellement par la négative. La culture nécessaire pour la compréhension de la musique peut fort bien être acquise par des moyens autodidactes, tout comme la culture littéraire, ou celle des beaux-arts. L'absence de connaissances techniques et pratiques ne forme donc pas un obstacle péremptoire et peut être remplacée par l'audition fréquente de concerts et d'opéras, par la lecture d'ouvrages bien choisis d'esthétique et d'histoire musicale.

Malheureusement, les programmes des concerts sont, en général, tout aussi banals ou même davantage que l'éducation donnée par les conservatoires. Sans pouvoir m'étendre maintenant sur les conditions troubles qui entourent souvent l'exploitation des salles de concert et sur l'esprit d'affaires qui y règne, je dois constater que le système des vedettes, — une des maladies générales de notre époque, — y fait de grands ravages. Je ne pense pas à contester aux vedettes leurs qualités. Je ne demande pas comment on devient une vedette, mais je demande si les vedettes sont les meilleurs interprètes? Un interprète digne de ce nom doit avoir des facultés et des vertus diverses et hétérogènes, au delà de la virtuosité technique qui ne constitue en réalité qu'une condition préliminaire indispensable. La musique a la bonne ou la mauvaise chance d'avoir besoin d'un interprète pour se faire entendre. Tandis que l'écrivain, le peintre, le sculpteur, ayant terminé son travail, peut l'exposer au public sans aucun interprète, la musique ne peut pas vivre sans l'intervention d'un intermédiaire. Mais en dernière analyse, les vedettes détournent de l'œuvre l'attention du public et font porter tout l'intérêt sur l'interprétation. Certes, les qualités individuelles de l'artiste interprète sont importantes, mais il ne faudrait pas que la reproduction soit goûtée comme une fin en soi par un public oublieux des mérites de la création.

Le public de nos jours a pris l'habitude de demander non pas du Beethoven, mais la manière de comprendre tel ouvrage de Beethoven de M. X., manière qui, certes, ne se confond pas toujours avec les intentions de l'auteur. L'art de l'interprétation de nos jours, se perd, souvent, dans le labyrinthe infini des détails. Je ne peux omettre de citer ici un mot de Debussy : « .... Si encore, écrivait-il, ces messieurs apportaient quelque nouveauté dans leurs programmes, ce serait

tout de même intéressant » ; mais pas du tout, c'est le vieux fonds symphonique qui marche jusqu'ici et nous allons assister aux exercices habituels sur les différentes manières de conduire les symphonies de Beethoven : les uns « presseront », les autres « ralentiront » et c'est ce pauvre grand vieux Beethoven qui souffrira le plus. Des personnes graves et informées déclareront que tel ou tel chef d'orchestre possède le vrai mouvement ; c'est d'ailleurs un excellent sujet de conversation. Où ces personnes prirent-elles tant d'assurance ? reçurent-elles des communications de l'Au-Delà ? Voilà des gentillesses d'outre-tombe qui m'étonneraient beaucoup de la part de Beethoven. Et si sa pauvre âme erre parfois dans une salle de concert, elle doit vite remonter vers ce monde où ne s'entend que la musique des sphères. Et le grand aïeul J.-S. Bach, doit lui dire un peu sévèrement : « Mon petit Ludwig, je vois à votre âme un peu crispée que vous êtes encore allé dans de mauvais lieux ». Je suis à cent lieues de mésestimer la perfection technique du labeur musical, qu'il s'agisse de composition ou d'interprétation. L'amour du métier est une des plus grandes choses du monde et l'éternel moteur de notre art. Mais nous arrivons aujourd'hui à des détails de perfectionnement qui sont de peu d'importance relative dans le grand complexe de l'art. Je ne suis pas prêt à croire que si un chef d'orchestre atteint des pianissimi plus piano et des fortissimi plus forts que ceux de ses confrères et se sert de tels moyens dans une symphonie de Beethoven, il donne pour autant une compréhension plus profonde et plus accessible au public. Je ne sais pas si c'est vraiment dans le style de Beethoven. Je ne sais pas si c'est bon, important ou intéressant. Je ne sais pas si le public ne goûte pas tout cela comme un tour de force ou d'acrobatie. J'avoue que je sens beaucoup de conformité dans la profession des compositeurs et des musiciens avec celle des acrobates. Mais il y a quand même une différence. C'est que notre danse sur le fil de fer reste invisible. Je me hérisse si on la rend visible. Le grand public ne peut d'ailleurs contrôler ces interprétations individuelles qu'à propos d'œuvres qu'il connaît bien. Comme il n'a pas eu l'occasion d'entendre plusieurs fois la même œuvre contemporaine, ni au cours de ses études au conservatoire, ni dans les salles de concerts, il est évident qu'il choisira avec prédilection pour ce petit jeu de comparaison des vedettes les « œuvres classiques ».

On ne trouve que très peu de génies qui, en connaissance du but et des limites de leur vocation, sachent se restreindre à une interprétation pleine d'humilité. Pourtant, ce sont précisément les vedettes qui pourraient le mieux se permettre de renoncer à ces programmes-clichés qui souvent ne présentent qu'un intérêt commercial.

Notre époque a créé deux arts de caractère collectif, le film sonore et la T.S.F. Le premier est un art tellement jeune que les problèmes techniques de son développement intéressent davantage les studios que la musique même. Beaucoup

ne voient pas encore qu'un nouveau genre du drame musical est en train de naître. Cependant nous avons vu des films accompagnés d'une excellente musique moderne qui ont prouvé ma thèse, à savoir que le grand public, sans une éducation spéciale, ne repousse pas par principe l'art moderne. La musique contemporaine n'a été un obstacle pour aucun de ces films. Au contraire ! Certainement nous nous trouvons à la veille d'une évolution. Les problèmes du cinéma exigent un art nouveau. A mon avis, la production cinématographique qui, malgré toutes ses lenteurs, évolue, recèle de grandes possibilités pour la nouvelle musique car la forme nouvelle réclame une essence nouvelle.

Quant à la T.S.F., elle fait en général pour l'art moderne bien moins qu'elle ne pourrait. On est enclin à surestimer son influence propagatrice de la musique. Sans le moindre choix, on étouffe, pour ainsi dire, le public sous l'avalanche d'une énorme quantité de musique et on le déroute au lieu de l'orienter. Un programme organique et constructif pourrait être utile. La T. S. F. devrait trouver le moyen d'éliminer les mille désavantages de l'audition « passive » et de mettre fin à un état de choses où on peut écouter par exemple la IXe Symphonie avec plusieurs interruptions, tout en bavardant ou en dînant. L'estime, le respect et la pudeur des grandes choses se perdent dans la « dégringolade du dimanche ». Il ne faut pas s'arrêter à la constatation oiseuse que cela provient de la nature même de la T.S.F. Il s'agit d'un poison, il faut donc recourir au contrepoison. On est en présence d'une situation musicale malsaine et il faut bien se garder d'envenimer davantage cette situation, produite par l'habitude et les considérations commerciales.

S'il nous faut accepter le fait qu'au lieu de faire *activement* de la musique, notre grand public est devenu auditeur *passif*, il n'en reste pas moins que la T.S.F. a reçu, dans cette éducation de passivité, le rôle le plus important et de la plus grande envergure. D'ailleurs, la radiodiffusion a créé une nouvelle situation au point de vue non seulement acoustique, mais aussi sociologique, et ce fait a toutes sortes de conséquences sur l'aspect pédagogique de la question : la T.S.F. est appelée à créer une toute nouvelle méthode de pédagogie musicale.

***

La musique moderne, comme toute autre, comprend des œuvres bonnes et mauvaises. Toute propagande faite aux œuvres mauvaises est aussi inutile que coupable. Certes, on ne dispose pas de critériums sûrs pour déterminer la qualité d'une œuvre. Il n'y en a donc qu'un seul moyen qui consiste à supprimer une atmosphère artificiellement créée et défavorable à la musique moderne en général, de façon que les styles et les tendances diverses puissent se combattre avec des armes égales.

Il y a toujours eu deux sortes de génies : d'une part les grands réformateurs et d'autre part les conservateurs qui se tournaient vers le passé. Aujourd'hui nous vivons le temps des innovateurs. Il n'y a plus de place pour les bons éclectiques qui font un mélange faussement savant des lieux communs. Que les conditions économiques manquent pour un tel revirement, c'est là un prétexte qu'on ne peut soutenir. Sans parler de l'architecture, j'affirme que tout théâtre ou toute revue littéraire qui voudrait exclure la production actuelle, au bénéfice de la production du siècle passé, ferait faillite. Les directeurs des théâtres représentent pas mal de fois des pièces modernes qui, sans doute, restent inférieures à celles d'un Shakespeare, d'un Goethe ou d'un Molière, mais c'est quand-même grâce à elles qu'ils font marcher leurs entreprises. Ne serait-ce pas absurde de supposer que seule la musique pourrait faire exception?

Un bel exemple de l'expansion collective d'un style nouveau nous est offert par le jazz, qui a saisi les foules précisément par ce qu'il avait de neuf et a pu supplanter la musique de danse de l'époque précédente.

Il ne faut pas sous-estimer non plus *le succès moral* remporté même devant un public restreint car il peut, avec le temps, s'étendre jusqu'aux milieux les plus larges.

Plus le compositeur d'aujourd'hui aura d'occasions de rencontrer le public, plus l'un et l'autre peuvent réciproquement s'éduquer. C'est ainsi seulement qu'on pourrait supprimer l'abîme qu'il y a entre le véritable artiste individuel, intransigeant et ne suivant que ses convictions, proclamant le principe de « *odi profanum vulgus et arceo* » et les grandes masses qui, dans l'art, n'en sont encore qu'à rechercher les moyens d'une ascension.

Par la suite, les compositeurs pleinement conscients de leur responsabilité sauront créer des œuvres qui défient le temps. Ils retrouveront la doctrine de Tolstoï, condamnant également la « *tour d'ivoire* », « *l'art pour l'art* » établi à l'écart de la vie et les expériences techniques qui ne sont que des secrets d'atelier et n'ont rien à faire avec le public. Certes, les expériences, la recherche de chemins nouveaux a toujours offert et offre aujourd'hui encore de hautes jouissances artistiques. Est-ce qu'on pourrait imaginer un devoir plus beau pour le public que de suivre l'artiste, emporté par l'ardeur d'une conviction sincère, sur des chemins nouveaux? En conservant fidèlement et avec persévérance la liberté des arts, il faudrait confier au public et à ses animateurs intellectuels, le droit de discussion, de refus, ou d'acceptation d'un mouvement musical.

Les révolutions musicales du XXe siècle étaient des conséquences historiques absolument nécessaires. Il n'y a pas de recul. Mais la tâche de la nouvelle génération est la synthèse et non pas une marche en avant à tout prix. La dissonnance et les nouveaux moyens d'expression ne font plus sensation. Toute action a sa réaction. Cela explique tout. Prenons par exemple les écoles nationales, aujourd'hui

de mode dans tous les pays. La nouvelle musique a eu une période où elle s'abandonnait à une stylisation excessive et *perdait de vue l'humain*. Mais aussitôt une réaction s'est fait jour sous la forme d'une apparition de la musique populaire, jaillissant du tréfonds de l'instinct humain, avec ses grandes leçons.

Notre époque, je le répète, est une époque de recherches et d'innovations. Il faut se rendre compte que le génie a mille aspects et non pas la seule attitude héroïque et romantique qui rehausse tout geste humain à des proportions surhumaines. Il faut abandonner l'héroïsme romantique du siècle passé et sa phraséologie souvent redondante, *pour créer le visage humain et la voix humaine de l'homme d'aujourd'hui*. C'est en effet vers ce but qu'avance la musique moderne pour laquelle je n'ai point de crainte, et qui a déjà remporté tant de belles et retentissantes victoires. La nouvelle musique s'avance à pas sûrs vers l'avenir. Les conditions défavorables que je viens de signaler, les obstacles qui sont dressés artificiellement sur son chemin, ne peuvent que ralentir son avènement, mais ils sont incapables de l'empêcher.

Budapest, août 1938. Laszló Lajtha.

CONTROVERSES

La Politique musicale allemande

La liberté de l'art

Voici quelques opinions allemandes sur les rapports de l'artiste créateur avec son peuple.

OPINION DE M. WILHELM FURTWÄNGLER :

« Le développement de la musique — comme celui de tous les arts — nous a révélé depuis 30 ans *une* seule chose. A savoir : qu'il n'a jamais existé une musique vraiment grande qui ne soit en quelque manière « rattachée au peuple » (volksverbunden). La musique naît des forces d'un peuple aussi bien que de celles d'un individu qui est né de ce peuple. Ni Bach ni Händel ni Mozart ni Beethoven ni Chopin ni Schubert ni Verdi ni Bizet ni Wagner ni Brahms n'ignoraient leur peuple (n'étaient « volksfremd »). Leurs mélodies ne sortent pas seulement d'eux-mêmes ; elles furent aussi écrites, découvertes avec la collaboration de l'invisible communauté qu'est toute la nation à laquelle ils appartiennent. Voilà pourquoi ils survivent — ils survivent avec leur nation. Si beaucoup de compositeurs de notre 20e siècle, se sont éloignés du peuple, ils en paient le prix : leurs œuvres meurent après 10 ou 20 ans, parfois même le jour de leur naissance — si « actuels » qu'ils s'imaginent être.

Au surplus, le désir conscient de se tourner vers le peuple (l'emploi de mélodies populaires etc. par exemple) ne signifie pas encore une véritable appar-

Die Entwicklung der Musik — wie alles künstlerischen Schaffens — in den letzten 30 Jahren hat uns *eine* Erkenntnis gebracht : dass es eine wahrhaft grosse, nicht irgendwie « volksverbundene » Musik überhaupt niemals gegeben hat. Musik entstammt den Kräften des Volkes ebenso wie jenen des Individuums, das aus diesem Volke stammt. Weder Bach noch Händel, weder Mozart noch Beethoven, weder Chopin noch Schubert, weder Verdi noch Bizet, weder Wagner noch Brahms waren « volksfremd ». Ihre Melodien sind nicht allein von ihnen, sondern von der unsichtbaren Gemeinschaft ihrer ganzen Nation zugleich mitgeschrieben, miterfunden. Deshalb leben sie noch heute — zusammen mit ihrer Nation. Wenn indessen viele Komponisten unseres 20. Jahrhunderts « volksfremd » wurden, haben sie es damit zu büssen, dass ihre Werke schon 10 bis 20 Jahre später, ja oftmals schon vom Tage ihres Erscheinens an tot sind — so « zeitgemäss » ihre Schöpfer sich dabei vorkommen mögen.

Uebrigens ist bewusstes Hinwenden zum « Volke », wie z. B. Verwendung von Volksmelodien und dergleichen noch nicht identisch mit wahrhafter

tenance. Il peut même devenir exactement l'inverse : exprimer le dépaysement intérieur, la nostalgie, dont l'inspiration, la volonté de rejoindre le peuple triompheront. Appartenir au peuple dans le domaine de l'art, n'est pas affaire de volonté, d'opinions — comme dans le domaine politique — mais fondamentalement une question de personnalité, de destinée, si l'on veut, de « grâce ». Il ne s'agit pas ici de conviction, de Weltanschauung — de ces qualités de la personne et des choses que l'on peut songer à acquérir —, mais au contraire de cette partie de l'être où la volonté n'a que faire, de la vie élémentaire et immédiate : voilà ce qui distingue la manière et la valeur d'un artiste ou d'une œuvre.

Wilhelm FURTWÄNGLER.

Volksverbundenheit. Es kann sogar das gerade Gegenteil sein : Ausdruck der inneren Entfremdung, der Volksferne, die durch die Sehnsucht, den betonten Willen zum Volk überbrückt werden soll. Die Zugehörigkeit zum Volk im Künstlerischen ist aber nicht eine Sache des Willens, der « Gesinnung » — wie etwa im Politischen — sondern durchaus eine solche des Seins, des Schicksals, wenn man will : der Gnade. Nicht Ueberzeugung und Weltanschauung — Eigenschaften des Charakters, Dinge, die man erringen kann — sondern das *unwillkürliche* Sein, das unmittelbare ursprüngliche Leben sagt über Art und Wert eines Künstlers und seiner Werke aus.

Wilhelm FURTWÄNGLER.

OPINION DE M. WILHELM RODE, Intendant Général de l'Opéra Allemand :

Le soussigné désire émettre les considérations suivantes à propos des opinions qu'a émises la presse anglaise en réponse à l'article du Dr. Fritz Stege : « La situation actuelle de la musique en Allemagne ».

Qui a découvert les valeurs éthiques de son peuple, n'oubliera jamais sa patrie. Car celui-là y est lié (volksverbunden). Qu'il soit alors l'élu des dieux, celui que la Muse a touché, il remplira sa mission, reconnaissant, fidèle, devant l'ascension de son peuple qu'il aime. Son « appartenance », son idéal, le garderont pur et noble ; ils lui apporteront la plus grande des libertés imaginables : celle de se réaliser parce qu'ils les gardent des tentations. Bien des plumes autorisées ont dit déjà que le sans-patrie, l'étranger, possèdent parfois le don de reproduire, mais les capacités lui manquent pour *créer* une œuvre et des valeurs artistiques. Il m'a été donné de pénétrer la vérité de cette affirmation au cours de ma longue carrière et

Der Unterzeichnete möchte sich zu der in der englischen Presse erschienenen Beurteilung der Ausführungen des Herrn Dr. Fritz Stege über die « gegenwärtige Lage der deutschen Musik » wie folgt äussern :

Wer die ethischen Werte seines Volkes kennt, den lässt die Heimat nie mehr los, der ist volksverbunden. Ist er dazu ein Gottbegnadeter, den die Muse geküsst hat, so erfüllt er als Künstler seine Mission und wirkt dankbar und treu für das ewige Fortbestehen seines geliebten Volkes. Seine Volksverbundenheit, sein Idealismus halten ihn rein und edel, sie ermöglichen ihm die denkbar grösste Freiheit, sich künstlerisch auszuleben, denn sie hüten ihn davor, dass er jemals der Versuchung nachgeht, eine sich ihm bietende Konjunktur zu nützen. Von berufenerem Munde wurde es schon früher oft gesagt, dass der heimatlose und nicht bodenständige Mensch wohl die Begabung zum Reproduzieren be-

surtout à l'heure où nous vivions sous le système judaïque vaincu enfin par la grâce de Dieu. Ce qu'en ce temps ces gens là purent fabriquer comme soi-disant chef-d'œuvres — et surtout en musique — fut raccolé pour séduire ces couches sociales qui peuvent se payer le luxe de prodiguer leur argent pour des causes perverses et débilitantes.

sitzen kann, dass ihm aber die Fähigkeit, künstlerische Werke und Werte zu *schaffen*, versagt bleibt. Von der Wahrheit dieser Worte habe ich mich in meiner langen Laufbahn, ganz besonders während der gottlob überwundenen jüdischen Systemzeit oft überzeugen müssen. Was jene derzeit an sogenannten Kunstwerken, ganz besonders auf dem Gebiet der Musik fabrizierten, war allerdings nur ein Werben um die Gunst jener Schichten, die für perverse und nervenaufreizende Dinge gern reichlich Geld ausgeben wollten und konnten.

Nous autres, admirateurs et défenseurs nationaux socialistes d'un art véritable, rejetons ces manifestations occasionnelles parce que cet art, né de la cupidité, avec sa manière superficielle et insignifiante, nous blesse et nous afflige.

Wir nationalsozialistischen Pfleger und Förderer echter Kunst lehnen solche Konjunkturerscheinungen ab, weil ihre Herkunft aus materieller Habgier mitsamt ihrer armen, oberflächlichen und nichtssagenden Art uns beleidigt und kränkt.

Richard Wagner, dans les Maîtres Chanteurs de Nürenberg, mit dans la bouche de Hans Sach les mots suivants :

Vous voulez plaire au peuple !
Alors je pense, qu'il serait plus sensé
De lui permettre de dire
Si l'art qu'on lui sert lui va.
Le peuple et l'art s'épanouissent en-
[semble
C'est votre but.

Als Richard Wagners Hans Sachs in « Die Meistersinger von Nürnberg » an die Zunft die Worte richtet :

Dem Volk wollt ihr behagen,
Nun dächt' ich, läg' es nah,
Ihr liesst es selbst euch auch sagen,
Ob das ihm zur Lust geschah !
Dass Volk und Kunst gleich blüh' und
[wachs',
Bestellt ihr so !

Ces mots de Hans Sach sont souvent incompris, car ses contradicteurs lui répondent :

Vous y croyez ? Et bien à tort !
Le peuple parle, je ferme le bec ;
Notre art s'abaisse et perd son prix
Lorsqu'il demande au peuple faveur.

wird er missverstanden, denn seine Widersacher antworten :

Ihr meint's wohl recht, doch steht's drum
[faul,
Wenn spricht das Volk, halt' ich das
[das Maul ;
Der Kunst droht allweil Fall und
[Schmach
Läuft sie der Gunst des Volkes nach.

Ce malentendu ne ressemble-t-il pas à celui auquel donne lieu l'article du Dr Stege ? Ce n'est pas de la *faveur* populaire que se réclame l'art wagnérien, mais, conscient de la mission de

Aehnelt dieses Missverstehen nicht dem Missverstehen von Herrn Dr. Fritz Steges Ausführungen ? Nicht der Gunst des Volkes läuft Richard Wagners Kunst nach, aber im Bewusstsein

l'artiste, il est étroitement lié au peuple, il se pose une question et y répond par la bouche de Hans Sachs : la création artistiquere joint l'âme populaire, et peuple et art doivent s'épanouir de concert.

L'art— et en particulier la musique de la nouvelle Allemagne — ne sollicite pas la *faveur*, mais l'*amour* de son peuple. Un artiste véritable, responsable, disons même un prophète populaire, voilà celui dont parle le Dr Stege dans ses considérations sur « le compositeur populaire ». *Le peuple allemand est à nouveau sain*, et nous savons que *tout peuple sain est incorruptible* et n'accorde ses faveurs à personne, fût-ce à un homme politique ou à un artiste. Nous avons appris des grands hommes politiques de la jeune Allemagne qu'un peuple ne donne tout son amour qu'à des hommes politiques et des artistes dont l'action s'appuie sur la collaboration avec le peuple.

Nous admirons l'art véritable — la musique spécialement — qui chez d'autres peuples jaillit des sources intarissables de l'âme populaire. Nous mettons tout notre orgueil à faire connaître leurs œuvres — qu'il s'agisse d'œuvres françaises, italiennes, anglaises, nordiques, slaves etc... — et à rendre le plus fidèlement possible leurs belles inspirations populaires.

Wilhelm RODE.

der Tatsache, dass seine künstlerische Sendung lediglich aus der seelischen Verbundenheit mit seinem Volke stammt, wirft er sich die Frage auf und lässt sie durch Hans Sachs zum Ausdruck bringen, ob sein künstlerisches Schaffen auch so geartet ist, dass es dem Volk zur Lust geschieht und ob Volk und Kunst dabei gleich blühen und wachsen werden.

Auch die Kunst-bezw. Musikschaffenden des neuen Deutschlandes- werben nicht um die *Gunst*, nein, um die *Liebe* ihres Volkes ! Solch einen wahren, verantwortungsbewussten Künstler,sagen wir einen Propheten seines Volkes, meint Herr Dr.Stege, wenn er in seinen Ausführungen von dem « Volkskomponisten » spricht. *Das deutsche Volk ist wieder gesundet*, und wir wissen, dass ein *gesundes Volk unbestechlich ist* und niemandem, sei es einem Staatsmann oder einem Künstler, einen Vorschuss auf seine Gunst gewährt. Wir haben es von unseren grossen Staatsmännern des jungen Deutschlands erfahren, dass das Volk nur jenen Staatsmännern und Künstlern seine ganze Liebe schenkt, deren Wirken von einer aufrichtigen Verbundenheid mit dem Volke getragen ist.

Wir bewundern aufrichtig die wahre Kunst bezw. Musik, die zu uns aus dem unversiegbarenBronnen der Volksseele anderer Völker spricht, und wir setzen unseren ganzen Ehrgeiz daran, diese Werke, handele es sich dabei um französische, italienische, englische, nordische, slawische u. a. Musik, so aufzuführen, dass ihre schöne völkische Eigenart möglichst echt und unverfälscht zur Geltung kommen möge.

Wilhelm RODE.

OPINION DU D[r] FRITZ STEIN, Directeur de l'Académie de Musique de l'État à Berlin :

Un point de vue sur l'écho que trouve la musique chez le peuple allemand? Seul peut l'avoir le compositeur qui se sent lié au peuple, celui qui trouve son inspiration aux sources mystérieuses de l'âme populaire. L'œuvre qu'il crée peut être faite d'une manière ou d'une autre, elle peut utiliser des moyens anciens ou neufs. *L'essentiel* sera : *l'esprit*, qui crée la forme ; *la richesse d'âme*, qui cherche un moyen d'expression ; *l'ethos* qui est à l'œuvre dans la création artistique.

Esprit, richesse d'âme, ethos : ces puissances constructives doivent régner à nouveau, et tout compositeur qui suit ces étoiles, servira mieux son art et son peuple... »

Dr. Fritz Stein.

Aussicht auf Widerhall im Volke wird nur der Komponist haben, der sich selbst dem Volke verbunden fühlt und der seine Eingebungen aus dem geheimnisvollen Urgrund der Volksseele zu schöpfen vermag. Das Werk, das er schafft, kann so oder so geformt sein, es kann sich alter oder neuer Ausdrucksmittel bedienen, *wesentlich* an ihm wird sein : der *Geist*, der die Form schafft, das *Seelentum*, das nach Ausdruck ringt, das *Ethos*, das im Schöpferischen wirkt.

Geist, Seele, Ethos : diese Schaffensmächte gilt es wieder zur Herrschaft zu bringen, und jeder Komponist, der diesen Leitsternen folgt, wird seiner Kunst und seinem Volke am Besten dienen.

Dr. Fritz Stein.

OPINION DE M. EMIL NIKOLAUS VON REZNICEK, Délégué Allemand à la Fédération Internationale des Compositeurs :

Je ne suis pas un homme politique. Je ne suis qu'un musicien tout court. Mais ce que je trouve dans le « Daily Telegraph and Morning Post » me semble le résultat d'une interprétation complètement fausse de ce que nous pensons des « rapports du compositeur avec son peuple ».

Je ne crois pas du tout que Beethoven, Chopin et beaucoup d'autres héros de notre art sacré, auraient composé comme ils l'ont fait, s'ils avaient été par exemple des Anglais, des Français ou des Russes. Ils seraient sans doute devenus des compositeurs importants, mais à leur manière. Et à mon avis, cela aurait été plus précieux que s'ils s'étaient efforcés de travailler en sens inverse, pour copier Beethoven ou Chopin.

Ou bien le « Daily Telegraph » s'ima-

« Ich bin kein Politiker, sondern Nur-Musiker. Aber was da im « Daily Telegraph and Morningpost » geschrieben steht, scheint mir auf einem vollkommenen Andersverstehen dessen zu beruhen, was wir unter dem « Verhältnis des Komponisten zu seinem Volk » verstehen.

Ich glaube nämlich nicht, dass Beethoven, Chopin und viele andere Heroen unserer heiligen Kunst so komponiert hätten, wenn sie z. B. Engländer, Franzosen oder Russen gewesen wären. Sie wären vielleicht auch bedeutende Komponisten geworden, aber in ihrer Art. Und das wäre meines Erachtens auch schätzenswerter als wenn sie gegen ihre Art sich bemüht hätten, von Beethoven oder Chopin abzuschreiben.

Oder glaubt der « Daily Telegraph »,

gine-t-il que Richard Wagner serait devenu ce qu'il est, s'il avait choisi comme base l'échelle japonaise des 5 tons ? Ou s'il s'était mis en tête de composer à la Verdi ? Je n'en crois rien.

Et *voilà* ce que j'appelle : les rapports du compositeur avec le peuple.

Emil Nikolaus von Reznicek.

dass Richard Wagner derselbe geworden wäre, wenn er die Japanische Fünftonskala zur Grundlage seiner Werke gewählt hätte? Oder wenn er wie Verdi zu komponieren sich bemüht hätte? Ich glaube es nicht.

Und *das* nenne ich : « Verhältnis des Komponisten zu seinem Volk. »

Emil Nikolaus von Reznicek.

OPINION DE M. GEORG SCHUMANN, Directeur de la Section Musicale de l'Académie des Beaux-Arts de Prusse :

Je ne peux que souscrire à l'article du Dr. Stege. Sous l'appellation de compositeur populaire, je comprends tous ceux qui créent quelque chose de noble et de beau, quelque chose de propre à apporter au peuple une éducation plus haute.

Georg Schumann.

« Ich kann zu dem Artikel von Dr. Stege nur meine Zustimmung künden. Unter « Volkskomponisten » verstehe ich alle, die Edles und Wahres schaffen, das geeignet ist, das Volk zu höherer Bildung zu erziehen ».

Georg Schumann.

OPINION DE M. JOHAN NEPOMUK DAVID, Professeur de Composition au Conservatoire de Leipzig :

Il existe deux types du génie : les uns sont ou deviennent représentatifs d'un « moi-général » (Gesamt-Ich). Exemples : Weber et Schubert. Les autres construisent leur personnalité et s'élèvent jusqu'à l'individualisme le plus personnel : Bach et Beethoven.

Les premiers sont confinés dans leur temps et dans l'époque d'où ils sortent. Ils sont vite compris. Les autres donnent à chaque génération des problèmes nouveaux et ont ainsi un avenir illimité.

Une synthèse des deux manières nous est offerte par Mozart : son œuvre est populaire et renouvelle toujours ses perspectives.

Aucun de ces maîtres n'était au premier chef destiné à agir sur le peuple. Toutes les aspirations tendaient à réaliser une œuvre d'art.

Lorsque je dis qu'ils furent soutenus

« Es gibt zweierlei Arten von Meistern : die einen sind oder werden Repräsentanten eines Gesamt-Ichs, wie z. B. Weber oder Schubert : die anderen bilden ihre Individualität aus und führen hinauf zu persönlichster Individualität : Bach und Beethoven.

Die Ersten sind ihrer und der ihnen unmittelbar vorausgehenden Zeit verhaftet und werden bald verstanden. Die anderen geben jeder Generation neue Probleme auf und haben dadurch eine ewige Zukunft.

Eine Synthese beider Meisterarten können wir in Mozart erblicken ; sein Werk ist populär und bietet allzeit neue Perspektiven der Betrachtung.

Wohl keinem dieser Meister war in erster Hinsicht daran gelegen, volkswirksam zu sein. Jedes Streben lag darin, seinen künstlerischen Willen zu vollenden.

Wenn ich sage, dass sie in diesen

dans cette volonté par les conditions peuple, race, époque, zeitgeist et milieu dans lequel ils vivaient, je dis clairement qu'aucune individualité — si « divine » soit-elle, ne peut échapper à ces conditions de la création artistique. Mais elle peut être assez puissante pour la rendre manifeste : c.-à-d. pour en faire un usage tel qu'elles se parfassent grâce à elle et pour elle.

Johann Nepomuk DAVID.

Willen « eingespannt » wurden durch die Bedingungen von Volk, Rasse, Zeit, Zeitgeist und Zone, in der sie lebten, ist damit deutlich ausgesprochen, dass keine auch gottähnliche menschliche Individualität die Macht hat diese aufgezählten Schaffensformanten zu überwinden ; wohl aber kann sie stark genug sein, sie zu objektivieren, also : sie zu benützen um sich durch sie und an ihnen zu vollenden ».

Johann Nepomuk DAVID.

OPINION DE M. FRANÇOISE DONY, Dr. Sc., Dr. Phil.

La controverse qu'a suscitée dans les colonnes de la R.I.M. l'article du Dr. Stege sur « les rapports du compositeur avec son peuple » est centrée sur une idée maîtresse. Le compositeur, nous enseigne le Dr. Stege, doit entretenir avec son peuple des rapports de collaboration étroite. Vieille idée et M. Stege ne l'ignore pas.

Il accumule les exemples. (Les ignorions-nous ?). Ses collaborateurs et parmi eux l'éminent chef d'orchestre, Wilhelm Furtwängler, le secondent abondamment. Fallait-il appeler à la rescousse une rhétorique assez usée ?... Il y a définitivement trop de brouillards autour de ces étoiles devant lesquelles le Dr. Stege se prosterne ingénûment, il se trouve trop « de sources intarissables », de « mystère », qui viennent voiler sa pensée. Peu importe toutefois : le Dr Stege défend une idée très saine et tout de suite, il l'applique. Le compositeur allemand a réalisé un contact plus étroit avec son peuple. Il a pour le servir une organisation puissante et bien réglée ; on lui offre une audience, et celle-ci en retour l'inspire. Comptez, nous demande-t-il, les joueurs d'harmonica de la Nouvelle Allemagne, et admirez que leur nombre croisse. Avouons au Dr Stege qu'il faut plus ou autre chose, pour nous convaincre de la « musicalité nouvelle ». Pourquoi, demanderons-nous avec un de nos amis, pourquoi ces chefs d'orchestre allemands auxquels le public du monde entier fait l'accueil enthousiaste qu'ils méritent, pourquoi ces hommes ne nous offrent-ils guère de nous faire entendre les chefs d'œuvre contemporains de leur pays ? Est-ce, comme nous le soupçonnons, que la jeunesse du nouveau régime n'a pas encore permis, faute de temps, l'épanouissement du génie ? Mais ces génies, que nous ne connaissons pas, qu'on nous les cite... Pourquoi, à défaut d'autres choses, ne pas nous offrir une critique de textes avec exemples à l'appui ? L'Allemagne a-t-elle dépassé cette période de transition où l'homme de génie est coûte que coûte plié à une discipline sociale, a-t-elle réalisé un équilibre nouveau où l'artiste, enfin, se sent enrichi par une société neuve et libre d'écouter son génie ? Voilà ce que nous rêvions d'apprendre ; voilà ce que *faute d'exemples concrets* nous n'avons pas pu apprendre.

On nous demande de nous rappeler comment la « popularisation » de l'art est née : elle partit d'une réaction, d'une réaction contre un intellectualisme exagéré, contre la négligence des valeurs morales. Et comment ne souscririons-nous pas à ce principe ?

Ce qui, hélas, nous choque, ce n'est pas le principe mais sa mise en application. Comment admettre le manque de courtoisie de M. Wilhelm Rode, Intendant Général du Théâtre allemand à Berlin? Nous apprécions en M. Wilhelm Rode la sincérité. Nous croyons volontiers que la profession de foi de Hans Sachs qu'il nous cite est souvent incomprise. On ne nous enlèvera cependant pas de l'esprit la conviction que les *Maîtres Chanteurs* représentent une révolte passionnée de l'inspiration individuelle contre l'enrégimentation, l'apothéose du novateur. Certes, Richard Wagner prône un art national, un art qui puise son inspiration dans le peuple, mais chose que M. Wilhelm Rode paraît oublier ici, il nous met en garde en même temps contre le danger de « demander au peuple son avis ».

Comment admettre, au surplus, comme le voudrait M. Wilhelm Rode, que la corruption soit l'apanage de telle race, de telle confession religieuse, de tel parti plutôt que de tel individu? M. Wilhelm Rode nous signale que *certaines* des lâchetés de l'histoire allemande ont pour responsables des Juifs et nous le savons fidèle à la vérité historique. Nous savons aussi comment nous devons à un autre Juif la découverte de la relativité. Nous voulons être, comme M. Wilhelm Rode, fidèles à la vérité historique, et nous le serons, sans doute, plus que lui, car nous ne ferons pas de la découverte scientifique le seul apanage de la race juive. Exemple extra-musical, objectera-t-on. Exemple que nous choisissons à dessein, d'accord avec la critique allemande d'aujourd'hui, lorsqu'elle place le phénomène artistique sur le plan plus vaste des réalités spirituelles. Et que conclure dans le champ plus restreint de la création musicale?

Comment expliquer, par exemple, qu'un Joachim ait été tenu, pendant un demi siècle — et par les artistes les plus éminents — comme l'interprète le plus fidèle et le plus parfait de la pensée d'un Beethoven et d'un Schumann,et que ce même Joachim soit brusquement accusé, plusieurs années après sa mort, d'avoir trahi la pensée des grands classiques,alors qu'il n'y a pas une trace de ses interprétations (voir, à ce sujet, le grand dictionnaire Riemann, édit. 1899).

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien à retenir dans les théories de Dr Stege? Certes non, et ce ne seront pas les réserves qui s'imposent à notre esprit, qui nous empêcheront de reconnaître ce qu'il peut y avoir de juste — voire de fécond — dans les efforts faits en Allemagne pour propager la musique dans le peuple. Nous nous rappelons à ce sujet les leçons les plus vivantes de l'histoire. Ne déplorons-nous pas la tache que jette sur la grandeur de l'Église catholique, l'Inquisition? Ne déplorons-nous pas le voile d'horreur que jette sur le protestantisme les persécutions d'un Calvin? Ce qui n'empêche pas, ce qui n'empêchera jamais, que nous reconnaissions, que nous reconnaîtrons toujours, les vraies grandeurs de la morale chrétienne. Nous nous rappelons aussi que certaines périodes auxquels collaborèrent les races les plus diverses, les traditions les plus variées, furent dans l'histoire des arts, des années fécondes. Nous n'avons pas oublié les leçons des premiers siècles de l'ère chrétienne, nous n'avons pas oublié celles de la Renaissance.

Que le Dr. Stege trouve donc ici l'expression de notre admiration et de notre tristesse tout ensemble. Qu'il accepte notre reconnaissance, parce qu'il défend une idée vieille et saine, une idée digne d'être ressuscitée. Qu'il écoute aussi nos regrets devant l'intolérance dont il témoigne.Comment admettre, en effet, qu'ayant assumé la tâche d'esquisser, pour les lecteurs de R.I.M., un panorama de la situation musicale de l'Allemagne, M. Stege ait omis le nom qui, aux yeux de tous les musiciens, représente le véritable héritier des grandes traditions allemande : Paul Hindemith?

Ce que nous voulons retenir de la jeune Allemagne, c'est le son d'une voix jeune, celle d'une voix plus mesurée, chantant l'artiste qui trouve dans son peuple le chemin d'une perfection plus haute.

Françoise DONY.

UN NOUVEL ARTICLE DU DAILY TELEGRAPH AND MORNING POST.

M. Richard Capell, critique musical du Daily Telegraph and Morning Post, *a publié dans le n° du* 5 *novembre* 1938 *de ce journal l'article suivant, que nous traduisons pour nos lecteurs* :

DE NOUVEAU FRITZ STEGE

Les Grand Jeux du Clan.
Musique et Autolâtrie.

Fritz Stege, le correspondant berlinois de la *Revue Internationale de Musique de Bruxelles*, n'est pas entièrement satisfait d'un article du *Daily Telegraph and Morning Post* dans lequel son nom a été mentionné.

Le Dr Stege est l'écrivain qui a exposé le point de vue allemand dans le « Panorama de la musique », paru l'été dernier dans l'organe belge. Son exposé fut une sorte de prêche en faveur des intérêts de ce qui ressemble à un communisme artistique ; et nous nous sommes étonnés timidement dans ce journal de voir l'Allemagne estimer brusquement souhaitable de soumettre ses compositeurs au nouvel « enrégimentement » décrit par le Dr. Stege, étant donné que l'Allemagne s'était si bien trouvée du régime précédent sous lequel des compositeurs comme Beethoven ou Wagner travaillaient sans dépendre des politiciens et des bureaucrates, œuvrant simplement comme ils le trouvaient judicieux.

Le Dr. Stege nous reproche aujourd'hui de ne pas avoir lu son article attentivement. Ceci est injuste. Nous avons fait de notre mieux ! S'il veut prendre notre riposte de bonne part, nous lui rappellerons la recommanda-

FRITZ STGEE AGAIN

Music's role in the great game
of tribal-self-glorification

Fritz Stege, the Berlin correspondent of the Brussels « Revue Internationale de Musique » is not wholly satisfied with an article in which his name was mentioned in THE DAILY TELEGRAPH AND MORNING POST.

Dr. Stege was the German spokesman at a European symposium organised last summer by this Belgian magazine. His contribution was a sermon preached in the interest of a kind of artistic communism; and some mild wonder was expressed here that Germany should of late have felt it desirable to submit her composers to the new regimentation described, seeing how handsome had been the results in that country of the old system, under which such a composer as Beethoven or Wagner worked independently of politicans and bureaucrats, doing simply as he saw fit in his own eyes.

Dr. Stege now reproaches us with not having read his article carefully. This is rather unkind. We did our best ! If he will take the retort in good part, he may be reminded of Wilamowitz-Möllendorff's recommendation that

tion de Wilamowitz-Möllendorff qui conseille à l'écrivain allemand, s'il désire s'exprimer clairement, de traduire sa prose en grec pour la retraduire ensuite en allemand.

Le Dr. Stege s'appuyait sur deux « mots-clés » : l'âme populaire (*Volksseele*) et les experts qualifiés (*Verantwortliche Kenner*). L'âme populaire était proposée comme seule source d'inspiration du véritable artiste allemand et comme seul objet de son message. En anglais cela équivaudrait presque à dire : « jouer pour la galerie », mais ce n'est pas si simple ; car l'âme populaire n'est pas considérée ici dans son aspect rudimentaire. Elle doit être soumise à des procédés de raffinement ou de concentration, à « une préparation politique laborieuse ». « Le peuple doit d'abord être unifié si l'on veut rendre manifeste sa puissante nature et ses véritables désirs ».

Platon et Peter Raabe

C'est ici que les experts responsables interviennent. Leur fonction est d'implanter « des idéals élevés communs à tous » dans l'âme populaire, tout en éliminant doucement les influences impures (c'est-à-dire le jazz, et toute musique intellectuelle et sans âme). Ainsi le gouffre entre le peuple et l'art est comblé ; « et le fait que le compositeur écrit maintenant pour son peuple seulement et non pour des cercles d'esthètes et de pédants, a créé le critère splendide et glorieux qui régit aujourd'hui la vie musicale allemande ». Si le Dr. Stege écrivait avec l'élégance de Platon, ceci pourrait être l'extrait d'une nouvelle « République ».

Car il existe une ressemblance incontestable entre les experts responsables de nos amis allemands et les fonctionnaires puissants de l'ancienne Utopie

the German writer who would express himself clearly should have his prose translated into Greek and then back again.

There were two key-words in his article : Folk-soul (Volksseele) and Responsible Experts (Verantwortliche Kenner). The folk-soul is proposed as the exclusive source of the true German composer's inspiration and as the exclusive object of his addresses. This looks as if the principle of the new doctrine were simply, in common English, playing to the gallery. But it not quite so simple, for the folk's soul is not to remain in the raw state. It has to submit to a process of refinement or concentration — « a laborious political preparation ». « The folk has first of all to be unified,if its own mighty nature and its real desires and will are to be made recognisable ».

Plato and Peter Raabe

Here the responsible experts come in. Their function is to implant « high ideals common to all » in the folk-soul, while firmly but gently eliminating impure influences (e. g., jazz and all heartless intellectual music). Thus the gulf between people and art is bridged ; « and the fact that a composer now writes only for his folk and not for inner rings of aesthetes and pedants has created the splendid and glorious criterion obtaining in present-day German musical life. » If only Dr. Stege wrote as well as Plato this would read like an extract from a new « Republic ».

There is, indeed, an obvious likeness between our German friend's Responsible Experts and the powerful officials called Guardians in the old Greek

grecque. Mais il y a une différence : les experts responsables du Dr. Stege ne sont pas seulement la personnification d'une fantaisie philosophique mais des hommes vivants et en fonctions. Ceux d'entre nous qui ont conservé l'amour de la vie individuelle devront se féliciter toujours de ce que Platon soit resté un théoricien et qu'il n'ait jamais pu passer aux actes. Les gardiens de la musique allemande, ce sont les membres d'un corps, de la Reichsmusikkammer, dont Peter Raabe est le chef. Le Dr. Stege défend son activité dans une phrase qu'il vaut mieux citer, croyons-nous, dans le texte original : « Elle laisse l'art suivre son cours, elle ne contrôle que la manière dont il est propagé ».

Et Stege poursuit en comparant l'œuvre de la *Chambre de Musique* de Raabe à un travail d'irrigation par quoi l'on empêche un fleuve de noyer la population à la saison des pluies ou de la laisser mourir de soif au temps de la sécheresse. Mais les beautés d'une métaphore ne doivent pas nous aveugler quand à la contradiction entre (a) le fait de laisser l'art suivre son cours et (b) les travaux d'irrigation.

Hindemith Cold-Shouldered

Que se passe-t-il en pratique? On obtient le résultat suivant : Paul Hindemith, le seul compositeur allemand de la jeune génération qui jouisse d'une réputation européenne, est « tabou » en Allemagne. Peter Raabe est un excellent musicien ; qu'on se figure son malaise lorsqu'il imagine la figure qu'il aura aux yeux de la postérité, dans ses rapports avec Hindemith.

Le Dr Stege ne cite pas Hindemith.

Utopia. But with this difference : the responsible experts are not the mere figments of philosophic fancy but actual persons in office. Some who cherish a lingering fondness for the individual life must always feel it a blessing that Plato remained a bookman and was never called upon to translate his paper schemes into action.

The German guardians of music are the members of a body called the Reichsmusikkammer, with Peter Raabe at their head. Stege defends their activities in a sentence which had better be quoted in the original :

« Sie lässt der Kunst freien Lauf, nur überwacht sie die Art der künstlerischen Vermittlung. » (Leaving art itself to take its own course, they only supervise the manner of its dissemination.)

And Stege goes on to compare the labours of Raabe's Chamber of Music with a work of irrigation by means of which an erratic river is prevented from drowning the population in the season of floods and from starving it of water in the dry season. But the beauties of metaphor cannot blind us to a certain contradiction between (a) allowing the stream of art to take its own course and (b) irrigation schemes.

Hindemith Cold-Shouldered

How does it work in practice? With such curious results as this, that Paul Hindemith, the only German composer of the younger generation with a European reputation, is taboo in Germany. Peter Raabe is an excellent musician ; and one fancies that he must have uncomfortable moments when picturing to himself the figure he is likely to cut in the eyes of posterity in his relations with Hindemith.

Dr. Stege does not mention Hinde-

Il décrit comme suit la musique allemande la plus récente : « elle s'oppose essentiellement à tout sentimentalisme romanesque. Peut-être est-elle froide en apparence, c'est que son émotion est retenue au plus intime de l'âme ; elle est âpre, disciplinée et chaste. Elle est manifestement sérieuse et réservée, un souffle héroïque l'anime et son caractère populaire évoque les hymnes allemands du quinzième et du seizième siècles ».

Mais si vous croyez que tout ceci pourrait nous amener à citer « Mathis der Maler », vous vous trompez. Pour l'une ou l'autre raison, le Dr. Stege passe œuvre et auteur sous silence. Il fait de même pour l'article du 25 juin que publie le *Daily Telegraph and Morning Post*. Il n'a jamais été question ici d'accuser les Allemands d'aujourd'hui de manquer de piété à l'égard des grands hommes de leur histoire ; bien plus, on admit — dans un libéralisme peut-être excessif — qu'au pays du Dr. Stege la nouvelle enrégimentation des arts pourrait en fin de compte ne pas exclure la naissance de quelques œuvres intéressantes. Qui sait ? Ce que l'on voulait souligner, c'est le changement radical que révèlent une institution comme la Chambre de Musique allemande et les descriptions que nous fait le Dr. Stege de ses principes, si on les compare aux conditions de travail des individualistes arrogants que furent Beethoven et Wagner.

Le second article du Dr. Stege remplace par l'ardeur ce qui lui manque en courtoisie. La plupart des gens ont une certaine partialité pour les plus belles qualités (ou celles qu'ils prennent pour telles) de la communauté qui est la leur. Mais le Dr. Stege va plus loin. Il ne se cache pas d'idolâtrer sans détours les vertus de sa tribu et confirme amplement ce que nous avons fait remarquer déjà, à savoir « qu'il représente,

mith. He describes the newest German music.

« It is essentially opposed to all romantic sentimentality. It may present an apparent coolness, for its emotion is locked in the innermost soul ; it is harsh, self-contained and chaste. It is conspicuously serious and reserved, it is filled with an heroic spirit, and its folk-character suggests the German hymn of the 15th and 16th centuries ».

But if you expect all this to lead up to a mention of « Mathis der Maler » you are mistaken. For some reason Stege ignores that work and its author. He also ignores the point of the article in The Daily Telegraph and Morning Post of June 28. No suggestion was made here that the Ge rmans of to-day are wanting in p iety towards the great men of their past ; and moreover the view - perhaps excessively liberal - was taken that the new regimentation of the arts in Dr. Stege's country may not after all, preclude some interesting creative work. Who knows ? What was remarked upon was the radical change indicated by an institution like the German Chamber of Music and Dr. Stege's description of its principles, from the conditions of work enjoyed by such arrogant individualists as Beethoven and Wagner.

Dr. Stege's second article makes up in ardour for what it lacks in urbanity. Most people have a certain partiality for the best qualities or for what they take to be the best qualities, of their particular community ; but Stege goes farther — he makes no secret of his out-and-out idolatry of tribal virtues, amply confirming our previous observation that « he represents a passionate and formidable force outside music

en dehors de la musique une force formidable, une passion, qui voudraient faire de la musique sa tributaire », une tributaire, de l'autolâtrie du clan. Une parenthèse, il traduit « tributary » par « Hörigkeit », quand il nous cite, mais le mot juste serait *Nebenfluss*.

Le point de vue juste

Si la nouvelle théorie des relations qui unissent état et individu, homme politique et artiste, n'était pas une question de foi élémentaire, de passion, et par suite, une question qu'on ne peut discuter, il serait utile d'attirer l'attention de ses porte-paroles sur l'opinion qu'exprime dans la même *Revue Internationale de Musique*, l'un des seuls artistes créateurs de notre temps. Il n'est autre que Bèla Bartók qui dit (volume I, nº 3, page 453) : « L'adversaire le plus redoutable d'une efflorescence musicale contemporaine est l'ingérence illimitée du bureaucratisme et de l'étatisme. Si les hommes d'État parfaitement ignorants dans le domaine de l'art conservent le pouvoir d'interdire certaines œuvres pour des raisons tout à fait étrangères à l'art, ou — ce qui est plus redoutable encore — si l'interdiction est motivée par des raisons artistiques totalement erronées, alors l'avenir de la musique est compromis à tout jamais. Tout comme on ne peut concevoir un art folklorique dirigé, il est impossible de régenter le génie de la création ».

R. C.

(*Traduction de la R.I.M.*).

which would include music as a tributary », a tributary, that is, to tribal self-glorification. By the way, he renders « tributary » as « Hörigkeit » when he quotes our phrase ; but the right German word is « Nebenfluss ».

The Real Artist's View

If the new theory of the relations between the State and the individual, between the politician and the artist, were not a question of a primitive faith and passion and as such unarguable, the attention of its spokesman might usefully be drawn to the opinion expressed in the same « Revue internationale de musique » by one of the true creative musicians of our time. None other than Bèla Bartók says (Vol. I., No. 3, p. 453) :

« The unconscionable meddlesomeness of States and bureaucraries is the foe most to be feared by contemporary music, and the blight most threatening. If politicians ignorant as possible in the domain of art claim the power to taboo certain works for reasons with which art has nothing to do or — worse still — if taboos are imposed from wrong-headed notions about art, then music may be said to be done for.A folk-art cannot be conceived as controlled from outside,and it is just as impossible to give the law to creative genius. »

R. C.

DE M. CHARLES LEIRENS :

L'ART, LE PEUPLE ET L'ÉTAT

La politique que le seul rapprochement de ces trois mots implique, impose à tous ceux qui ont le souci de l'avenir de la musique un examen sérieux et approfondi, car elle comporte, à certains égards, des conséquences extrêmement graves. Elle est susceptible, en effet, d'influencer l'évolution d'un art qui, exerçant les facultés les plus délicates de l'âme, subit, plus que tout autre, le poids des contraintes et des mots d'ordre.

Les réflexions que l'on trouvera ici sont émises à titre purement personnel. Elles n'engagent pas la responsabilité de la Revue Internationale de Musique, qui se doit de rester neutre dans le débat qu'elle a ouvert dans ses colonnes, jusqu'au moment, tout au moins, où les pièces du procès auront été déposées.

La thèse qui nous occupe est triple et peut s'exprimer, comme suit, si l'on veut bien en ramener les éléments à l'essentiel :

1) L'art est fait pour le peuple ; 2) c'est dans le peuple que le créateur cherchera les sources de son inspiration ; 3) il appartient à l'État d'exercer une tutelle sur l'artiste et de s'assurer qu'il respecte les directives données par l'autorité.

1°) *L'art est fait pour le peuple* : ce thème ne manquera pas d'emporter l'adhésion d'une fraction importante de l'opinion, car il s'inspire incontestablement de motifs généreux. Il trouvera même — assez paradoxalement — un écho sympathique parmi les esprits les plus réfractaires aux théories du National-Socialisme. Mais qu'on y prenne garde, il s'appuie sur un malentendu, sur une équivoque. L'art n'est pas populaire ; il y a dans l'histoire des périodes pendant lesquelles l'art a connu la sympathie populaire, mais elles furent courtes et rares. Les reverrons-nous jamais ?

L'équivoque, le malentendu, résident dans le fait que le mot *peuple* n'est pas défini et qu'il signifie tout simplement *audience plus ou moins grande.* Mais pour me faire comprendre ici, il faut que je déborde pendant quelques instants mon sujet. Pénétrons, au hasard dans un intérieur bourgeois, dans la maison d'un ouvrier ou dans la cabane d'un paysan. Qu'y trouverons nous ? Ouvrons d'abord sa bibliothèque. Nous y verrons soigneusement rangés, quelques classiques peut-être, arrivés là à la faveur d'une distribution de prix ou d'une autre circonstance fortuite, à moins que la situation sociale de notre hôte l'oblige à exposer quelques livres sérieux et d'une valeur unanimement reconnue, comme il lui faut posséder un piano à queue (jamais accordé), quelques pièces d'orfèvrerie et d'argenterie et le portrait de ses aïeux (1). Passons aux murs. Nous y découvrirons

(1) Admettons que la présence de ces livres ne soit pas le résultat du hasard et qu'ils corres-

quelques toiles médiocres ou des chromos, encadrés d'une baguette vieil or, la patine ayant brusquement supplanté, il y a quelques années, l'éclat moins distingué de l'or brillant.

Dans les intérieurs pauvres, nous chercherons en vain une reproduction de la Fiancée Juive ou de la Ruelle de Vermeer ou de la Pièce aux 100 Florins, et cependant il s'en fait d'admirables, qui se vendent moins cher que les « croûtes » pendues au mur. En vertu de quel miracle voudriez-vous que cet ouvrier ou ce bourgeois dont tout l'intérieur révéle le manque de goût, l'absence d'intérêt pour la chose belle, se transforme brusquement devant l'art — qui est à la fois le plus facile et le plus difficile de tous les arts : la musique. N'a-t-il pas fallu que la Joconde disparût du Louvre pour que, du jour au lendemain, cette œuvre — négligée jusqu'alors — prenne place, sous la forme de productions parfois méconnaissables, dans toutes les maisons respectables ? Pour en revenir à la musique, a-t-on réfléchi au fait que le public qui fréquente spontanément les salles de concert des grandes villes, correspond plus ou moins à 1 % de la population totale de ces villes ? A quel indice ce pourcentage tomberait-il si l'on prenait en considération la population totale du pays ? Mais il est une forme de l'activité musicale où la loi de l'offre et de la demande joue d'une manière beaucoup plus large : la Radio. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les programmes de musique radiodiffusée pour constater la place que la musique sérieuse y occupe. Je ne conteste pas qu'il y ait des œuvres populaires — le Final de la IXe symphonie, l'ouverture des Maîtres Chanteurs, celle de Tannhäuser et bien d'autres. Mais pourquoi le mouvement initial de cette même Neuvième — d'une inspiration plus haute cependant que le Final, pourquoi l'adagio de l'opus 106, pourquoi la Prière sur le mode lydien, le Prélude du 3e acte de Parsifal, la page sublime qui ouvre le dernier acte de Tristan ne connaîtront-elles jamais cette même popularité ? Parce que ne sont populaires que les œuvres qui par leurs proportions grandioses et leurs vastes déploiements sonores font un appel direct sur nos nerfs ou celles qui par leurs rythmes entraînants accélèrent les battements de notre cœur et réveillent en nous ces impulsions que la danse délivre. (N'en va-t-il pas de même en ce qui concerne l'architecture, et le touriste qui s'exclame devant la Cathédrale de Reims ou, ce qui est plus grave, devant celle de Milan, ne reste-

pondent aux goûts, aux besoins mêmes de leur propriétaires. Ma thèse ne s'en trouvera pas affaiblie. Je n'ignore pas que, dans certains pays, notamment dans les pays protestants, la culture n'est pas un vain mot, mais nous nous occupons ici d'art et non de culture ou d'idées. Un homme intelligent, mais absolument fermé à l'émotion esthétique, prendra un plaisir véritable à la lecture d'un page de la Bible, d'Emerson, de Bacon, de Goethe, de Schiller ou de La Bruyère, mais son plaisir sera d'un ordre purement intellectuel, puisqu'il n'est pas doué de ce sens mystérieux qui le rend sensible à une image, à la rencontre de certains mots, à la cadence et au rythme de certaines phrases.

ra-t-il pas indifférent à côté des fresques de St-Savin, du tympan de Beaulieu du portail de St Gilles et du nartex de Vézelay ?). Plaisent encore au peuple ces œuvres — et je pense à Haydn et à Mozart — qui voilent leur véritable beauté sous des apparences « bon enfant » et des rythmes allègres. Mais le peuple que de telles œuvres enthousiasment, il les adopte plus souvent malgré ces beautés qu'à cause d'elles. Sans quoi il décèlerait cette même beauté dans le 1er adagio du *Quintette en sol mineur de Mozart* ou dans telle fugue du *Clavier bien Tempéré.* Mais je crois en avoir dit assez pour me faire comprendre.

L'équivoque qui rend à première vue la thèse allemande si séduisante, — comme je l'ai dit — c'est que, jouant sur un mot dont le pouvoir d'attraction est si grand, elle ne prend pas garde que ce mot est vidé de son sens véritable et se substitue secrètement à celui d'audience plus ou moins nombreuse.

Il est évident que certaines œuvres — bien que toujours réservées à une élite — s'adressent à une minorité plus large ; il est souhaitable que cette audience s'élargisse de plus en plus et l'on ne peut qu'applaudir aux efforts qui cherchent à élever le peuple vers une compréhension plus profonde des grandes œuvres, ce qui n'a rien à voir, bien au contraire, avec une politique qui vise à faire de l'artiste le serviteur ou le porte-parole de la masse. N'oublions pas que les œuvres qui jouissent actuellement de la plus grande popularité sont précisément parfois celles qui à leur naissance ont passé presque inaperçues. Toute l'œuvre de Bach — dont une grande partie est irrémédiablement perdue, ce qui montre le peu d'importance qu'on y attachait — a été oubliée jusqu'au moment où Félix Mendelssohn la ressuscita. Le meilleur de l'œuvre de Beethoven — ses Quatuors — a dû attendre l'interprète de génie qui les imposa. L'opposition dont Wagner fut victime est trop connue pour qu'il faille y insister.

Je passe maintenant au deuxième point de la thèse allemande, le plus obscur, sans doute, car nous touchons ici au secret de l'acte créateur, c'est à dire que nous nous mouvons en plein mystère.

L'artiste cherchera dans le peuple ses sources d'inspiration. Il me suffira de citer quelques noms ou quelques titres d'œuvres pour montrer combien cette thèse est dangereuse comme toutes celles qui en matière d'art comportent un impératif. Le génie français ne s'est-il pas exprimé de la façon la plus haute et la plus complète dans l'œuvre d'un Racine, émanation d'un régime aristocratique extrêmement exclusif ? Tous les moralistes français — de Pascal à Joubert en passant par La Bruyère, La Rochefoucauld, Vauvenargues — ne sont-ils pas, eux aussi, les représentants d'une minorité sans contact quelconque avec le peuple ?

Faut-il rappeler ici toute la Renaissance italienne, dont les œuvres les plus marquantes ont été *commandées* par une aristocratie, et Monteverdi et Purcell et Mozart et le Gœthe du second Faust dont je ne réussis pas à voir ce qu'ils doivent au peuple.

Tous ces créateurs — œuvrant pour une élite — ont cherché leur inspiration au fond d'eux-même, dans la solitude, dans l'isolement, loin des bruits et des compromissions de la foule.

Passons maintenant au 3e point — le plus délicat, mais le plus grave aussi — de la thèse allemande.

Les critiques les plus autorisés, les écrivains les plus intelligents se sont régulièrement trompés, au cours des âges, sur la valeur des œuvres d'art. Et il ne s'agissait que de leur valeur intrinsèque. Il est question aujourd'hui de vérifier si ces œuvres — au moment de leur naissance — sont conformes à des postulats, dont certains sont inadmissibles et d'autres mal définis, et s'ils sont susceptibles d'exercer une influence nocive ou bienfaisante sur la santé d'une nation. Il y a là — et c'est ma première remarque, une confusion difficilement admissible entre un point de vue utilitaire et un point de vue esthétique. L'on incrimine aujourd'hui,en Allemagne, le polytonalisme ou l'atonalisme d'un Schoenberg, d'un Berg, d'un Bartók ou d'un Strawinsky et on accuse leurs œuvres de porter en elles un pouvoir démoralisateur ou débilitant.

Mais le même reproche n'aurait-il pas pu être adressé il y a trois quarts de siècles au chromatisme de Tristan et, dans un passé plus lointain, aux hardiesses d'un Beethoven, écrivant sa grande fugue pour Quatuor à cordes?

C'est le sort de certaines œuvres — comme c'est celui de certaines théories scientifiques — de jeter la perturbation dans le monde au moment de leur éclosion. Il est permis de le regretter, mais le danger que ces œuvres représentent me paraît moins grave qu'une politique qui risque de priver l'humanité et les siècles à venir, d'un apport dont la valeur ne peut être déterminée avec certitude par des contemporains.

CHARLES LEIRENS.

OPINION DE M. ANDRÉ HIMONET, critique musical :

Musique dirigée ou Musique libre?

C'est à cette alternative que se réduit le débat soulevé dans les colonnes de la R.I.M. par les déclarations de principe du Dr. Stege, porte-parole du national-socialisme.

En bon Français, je ne vous cacherai pas plus longtemps que je suis décidément pour la liberté de l'art.

La solution adoptée par le Troisième Reich postule, chez les dirigeants, une perspicacité et une infaillibilité qui dépassent la mesure humaine. C'est pourquoi elle me paraît dangereuse. Comment déceler à coup sûr l'orthodoxie des tendances qui se font jour dans une composition musicale privée de paroles ou de programme? Les audaces techniques ne peuvent-elles masquer des qualités de fond réelles, mais difficilement perceptibles dès l'abord? C'est trop évident, et votre correspondant ber-

linois semble avoir senti par avance la pointe de cette objection puisqu'il cite l'exemple de Wagner, authentique *Volkskomponist* selon lui, mais dont le caractère populaire, avoue-t-il, ne devait être reconnu qu'après sa mort.

Wagner, et les novateurs de son espèce, ne furent-ils pas, de leur vivant, méconnus dans la mesure où leur langage dépassait les facultés de compréhension de leur époque ? Et s'il se trouve outre-Rhin un nouveau Wagner, tenez pour assuré que la pureté de ses intentions sera suspectée aujourd'hui comme hier, et que ce Volkskomponist passera, cette fois encore, pour un ennemi du peuple !

N'est-ce pas assez pour condamner sans appel toute prétention de l'État à vouloir diriger l'inspiration de l'artiste, fût-ce dans une semée de roses ?

J'entends bien que celle qu'on nous propose a justement de quoi séduire : le peuple, l'âme du peuple ! C'est un noble idéal, j'en tombe d'accord, mais ne l'embrasse pas qui veut ; et pourquoi serait-ce le seul ?

Ce n'était pas celui de nombre d'artistes du passé, et beaucoup d'artistes du présent ne l'accueillent pas naturellement non plus. Au nom de quel principe supérieur vouloir le leur imposer quand même ? De deux choses l'une : Ou on les conduit à se taire, ou on les contraint à une hypocrisie qui ne peut donner que des fruits aigres-doux, un art dépourvu de saveur et de franchise.

J'admets qu'au lyrisme pudique d'un Fauré, au sensualisme raffiné d'un Ravel, on préfère l'effusion cordiale et directe de musiciens sociaux comme Gustave Charpentier ou Albert Doyen. J'admets aussi le contraire. J'admets tout ce qu'on voudra, hormis l'interdit jeté d'en haut sur telle ou telle portion de l'arc-en-ciel musical.

Liberté pour l'art, liberté pour l'artiste !

Paris, 7 *novembre* 1938. André HIMONET.

Dans la CITÉ CHRÉTIENNE (*Bruxelles*), *du* 20 *octobre* 1938 :

« La Revue Internationale de Musique ». — qui s'est récemment fondée à Bruxelles avec la collaboration d'une pléiade de personnalités marquantes du monde musical— a consacré ses deux premiers numéros à l'examen de la situation actuelle de la musique dans la plupart des pays du monde.

Elle a demandé l'opinion d'un grand nombre d'artistes et de critiques sur la musique de leur pays et nous livre leurs considérations sans en prendre la responsabilité.

Ce qui m'a frappé dans cette série d'articles, c'est la place prépondérante donnée aux caractères nationaux de la musique. Tous ne tombent pas dans l'exagération de M. Fritz Stege (Allemagne) mais la plupart de ceux qui ne se contentent pas d'une énumération de noms s'efforcent avant tout de démontrer que chez eux la musique est vivante et prospère, qu'elle s'est dégagée des influences étrangères ou qu'elle les a absorbées pour prendre son allure propre, sa physionomie nationale.

Je sais que cette attitude est due en général à la division de la matière par nations mais elle correspond trop à certaines tendances actuelles pour qu'il n'y ait pas lieu de s'y arrêter.

Que la musique soit marquée du caractère de la nation dont elle émane, c'est incontestable. Œuvre humaine, elle est intimement mêlée à la vie humaine. Il serait inconcevable qu'elle pût rester étrangère à des mouvements d'idées, à des forces qui animent l'humanité.

Le fait national s'inscrit dans la musique, comme tous les faits humains. Mais c'est une erreur que de lui donner une place prépondérante.

La musique n'est pas faite pour servir une nation. Elle constitue la réaction de l'homme devant le monde, l'affirmation de sa personnalité.

Chaque fois qu'un artiste se soumet à un système, à une mode, son œuvre s'anémie. Si Chopin n'avait eu d'autre souci que de plaire aux salons, il serait déjà oublié comme bien d'autres. Un artiste qui renonce à être lui-même, se condamne et c'est condamner l'art que de l'asservir à une idéologie.

L'artiste, interprète de l'« âme de la nation » ... de « l'éthique de notre peuple » !... On peut se demander quelle est cette espèce de morale propre au peuple allemand, qui surgit de lui et qu'il faut lui inculquer... Mais c'est là une autre question. Au point de vue artistique, cette théorie est la négation même de l'art, puisqu'elle dénie à l'artiste le droit d'être personnel.

M. Fritz Stege reproche à certains musiciens qu'il traite d'« ennemis du peuple » de s'être soumis aux modes d'un petit groupe de snobs et de n'avoir écrit que pour cette clique. Mais il exalte le musicien qui se soumet aux exigences de l'« âme populaire » (cfr. Département du Contrôle de la Musique) et qui écrit pour « son peuple ».

La vérité est bien plus loin, au delà des cliques, au delà des nations, au delà de toutes ces divisions : l'artiste affirme sa personnalité ; il fait œuvre humaine et s'adresse à tous les hommes.

UNE OPINION DE M. ERNEST NEWMAN (*Sunday Times*, 4 *sept.* 1938) :

La Musique et la Race dans l'Allemagne d'aujourd'hui.

Tel est le titre d'un article publié par l'éminent musicologue Ernest Newman dans le *Sunday Times* du 4 septembre.

Après avoir souligné le fait que la musique n'a pas toujours le caractère universel qu'on lui suppose — Bach n'est pas compris de façon aussi générale en Italie qu'en Allemagne, par exemple — Mr Newman fait remarquer, de façon assez pertinente, que les Allemands sont restés étrangers aux œuvres modernes les plus caractéristiques et qu'ils le prouvent lorsqu'ils tentent de les exécuter chez eux.

La musique ne serait donc pas, dans la mesure où on le croit généralement, un art supernational. Les appréciations dont un Bruckner et un Sibelius sont l'objet en Allemagne et en Angleterre indiquent à quel point le critère national intervient. Mais, ajoute Mr Newman, ceux qui ne lisent pas couramment les revues, les livres et les journaux allemands se feront difficilement une idée des incohérences dont le concept de la race est responsable. « Lorsqu'un Allemand prétend, par exemple, que le véritable motif qui a poussé Joachim à se prononcer contre la publication du concerto pour violon de Schumann, est le fait que Joachim était Juif, j'avoue ne pas comprendre. Lorsqu'il prétend que la qualité de Juif d'un Joachim le rend inapte à comprendre l'âme allemande, je ne puis m'empêcher de me rappeler qu'un Schumann, une Clara Schumann, un Brahms, qui étaient foncièrement Allemands, estimaient cependant Joachim comme un interprète idéal des classiques allemands. Se trompaient-ils, et, se trompant, comment pouvaient-ils tomber dans pareille erreur ? »

« Mon étonnement, poursuit Mr Newman, grandit lorsque je lis qu'il convient de féliciter Strauss d'avoir choisi, pour son dernier opéra, un librettiste aryen, l'illus-

tre musicien paraissant avoir été l'objet d'une influence néfaste, du fait que Hofmannsthal, l'auteur des livrets d'*Elektra* et du *Rosenkavalier*, était à moitié juif. J'avais toujours cru que ces deux livrets comptaient parmi les meilleurs qui aient jamais été écrits » ... « Nos amis allemands ne découvriront-ils pas un jour que si des chefs-d'œuvre comme Don Giovanni et Figaro n'ont pas la perfection à laquelle ils auraient pu cependant prétendre, le fait est dû à la qualité juive du librettiste de Mozart, Lorenzzo da Ponte ? »

Mais si la question de la race peut avoir son côté tragico-comique, il se pourrait cependant que les musicologues de l'avenir aient à tenir compte plus sérieusement de ce concept, notamment en ce qui concerne l'influence du chant populaire et le choc des courants orientaux et gréco-romains, dans l'Europe du Moyen Age. Dans cet ordre d'idées, Mr Newman signale un article paru dans « *Die Musik* », sous la signature du Dr Friedrich Blume. Mais ceci dépasse la question qui nous occupe et pourrait faire l'objet d'un nouveau et fructueux débat.

C. L.

DES « NOUVELLES LITTERAIRES » (12 *novembre* 1938).

La *Revue Internationale de Musique*, qui paraît à Bruxelles, poursuit une enquête sur un beau et vaste sujet. Il ne s'agit de rien de moins, en effet, que du mouvement musical contemporain, de l'évolution technique et des conditions sociales de l'art sonore, de la liberté du compositeur, enfin, dans le monde moderne. Notre confrère belge observe prudemment, d'ailleurs, « que l'on pourrait écrire des volumes sur ces questions » et, bien entendu, ce n'est même pas le programme de ces volumes que j'ai le dessein de vous offrir ici. Mais l'occasion me semble bonne d'examiner un ou deux points parmi ceux que vise l'enquête.

Et, d'abord, l'aspect technique de l'évolution contemporaine, l'histoire interne du mouvement musical. Fétis, le vieil érudit musicologue, montrait jadis — et excellemment, — que l'art de la modulation s'était compliqué au cours des âges, jusqu'à posséder une grande souplesse, celle qui consiste à passer d'une tonalité aux tonalités les plus lointaines. Le terme de cette acquisition lui semblait être le système de Wagner, qu'il appelait expressivement *le système omnitonique*. Il avouait d'ailleurs, ne rien voir au delà.

Il n'avait pas prévu le système atonique, ce que nous nommons depuis la guerre : *l'atonalité*. D'un point de vue purement technique, ce dernier aspect de l'évolution apparaît dans la suite logique du mouvement debussyte, qui prenait les accords en eux-mêmes et pour eux-mêmes, qui cherchait une liberté absolue, le rejet de toute contrainte. Seulement, il y avait une différence énorme : alors que Debussy demeure, à mon sens du moins, le plus génial créateur de la musique moderne, alors que ses disciples les moins originaux savaient du moins leur métier ; alors qu'un inventeur de la taille d'un Ravel gardait, pour ainsi dire, la religion et comme le passionné scrupule de ce métier, ce n'est pas précisément par le savoir ni la patiente recherche qu'a brillé la grande majorité de nos contemporains immédiats, non plus en musique, certes, qu'ailleurs ! Henri Bremond, dans une phrase vengeresse, écrit quelque part que dans l'antiromantisme de trop de gens il y a l'aveu secret de l'impuissance. Dans le dédain de l'écriture, il n'y eut, trop souvent, qu'ignorance — et l'ignorance est la pire chose que l'on puisse ériger en dogme.

La réaction commence, aujourd'hui : je crois que nous ne verrons plus des gens qui se prenaient pour des Léonards dédaigner d'aller étudier chez Verrocchio.

L'enquête de la *Revue Internationale de Musique* a suscité de curieux articles, déjà ; par exemple, en Allemagne, où M. le Dr Fritz Stege a publié une espèce de « Défense et Illustration » de l'hitlérisme en musique. Là, je suis obligé de m'arrêter : c'est une musique à quoi mon oreille se ferme et comme une langue que je n'entends pas. Il me semble toujours que le musicien ne saurait être contraint par des raisons extra-musicales ; et si, déjà, je parie toujours pour l'*individu contre le partisan* (c'est le titre, on le sait, du beau livre récent d'Ernst Erich Noth), j'admets tout à fait mal que l'Art, lui, puisse devenir le valet du parti.

André George.

CHRONIQUES ET NOTES

Le Festival de Musique de chambre de Trencianske-Teplice

En conviant le public cosmopolite de la charmante station balnéaire slovaque à des séances de musique de chambre, les organisateurs n'ont pas craint de lui offrir d'austères divertissements sonores. En un temps où l'on ne songe qu'à sortir de soi-même, où le théâtre et le music-hall nous absorbent et souvent nous gâtent, ce n'est pas sans effort que l'on écoute trios, quatuors et quintettes, ces expressions musicales, et rien que musicales, de la vie intérieure, de la méditation et de la pensée pure. Oui, de la pensée la plus pure, que nulle intervention de drame ou de personnages, nul appel frivole aux yeux ne troublent ; de la pensée désintéressée de tout objet, évoluant dans toute l'intégrité de son être et dans toute la liberté de son cours. Ce haut idéal est digne du passé musical des Tchèques, héritiers de Stamitz, créateur du style instrumental moderne, qui apporta sa géniale réforme à Mannheim, du fond de la Bohême et de la Moravie.

Inaugurées l'an dernier, les séances de musique de chambre de Trencianske-Teplice ont l'importance d'un festival européen. Elles se donnent avec le concours de groupes internationaux. Parmi ceux-ci la chorale mixte « The Tudor Singers » de Londres occupe une place de choix. Composée de quatre sopranos, deux contraltos, trois ténors, trois basses, elle a enchanté l'auditoire par ses exécutions de madrigaux, motets, hymnes et chansons pittoresques de compositeurs anglais, anciens et contemporains. Tout ce que les compositions vocales de Thomas Morley, John Wilbye, Orlando Gibbons, Thomas Weekles, William Byrd, Thomas Tallis, Thomas Tomkins, Gérard Williams requièrent d'accent, de fluidité, de mordant, de vocalisation souple et de variété de timbres s'est retrouvé dans le chant de ces douze exécutants dont l'un d'eux, au moins, M. Cecil Wigley, assumant les parties de ténor-solo, est un artiste accompli. Et dans des pages telles que le *Chant d'adieu*, de Frédéric Delius, la chanson populaire écossaise *Ca' the Yowes* arrangée par Ralph Vaughan Williams, c'est par l'intériorité ou par la subjectivité de la musique que « The Tudor Singers » nous ont émus. Sous l'impulsion vivante et sensible de leur chef, M. Cuthbert Bates, ils nous ont raffermi dans la conviction que de tous les instruments et de tous les organes de l'expression musicale, la voix est le plus direct et le plus intime, le plus proche du cœur et celui qui lui ressemble le plus.

Le festival constitue, d'autre part, un fervent hommage aux musiciens du terroir. Leur personnalité est fort attachante et ils ont abordé tous les genres : chansons populaires, mélodrames, chœurs, cantates, opéras, concertos pour instruments divers, y compris la contrebasse, sonates, symphonies, musique en quarts de tons, musique de chambre, il n'est pas de catégorie de l'art sonore où leur talent ne se soit manifesté.

Alors que le Quatuor Ondricek s'attachait à inviter les auditeurs à l'appréciation du Quatuor en *si* bémol majeur op. 11 de Joseph Suk, du Quatuor en *ut* majeur op. 61 de Dvorak et du Quatuor inspiré à Leos Janacek par la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï et qui est une œuvre tendue,

âpre, saccadée, où les motifs sont exposés sous leur forme brute dans une écriture rhapsodique, le Quatuor de Prague se dépensait à l'audition du Quatuor en *ut* mineur op. 9 (en un seul mouvement) de K. Jirak, de pensée, de sentiment et de couleur tchèques ; de la Suite pour quatuor à cordes op. 28 de M. Villem Petrzelka, de style morave, et du Quintette avec piano op. 22 de Novak, où la facture schumanienne se rehausse de thèmes de caractère slovaque.

Les interprètes convient, d'autre part, leurs auditeurs à un cours de géographie musicale singulièrement attachant. Venus de tous les coins de l'Europe, ils se font les ambassadeurs de leur art national, sans oublier de payer leur tribut à la musique tchèque. L'un des représentants de cette musique, Antonin Reicha (1770-1830), dont le Quintette d'instruments à vent de Prague fit entendre le Quintette en *ré* majeur pour flûte, hautbois, clarinette, basson et cor, mériterait une étude spéciale. Ce précurseur préconisa le retour aux modes gréco-latins et populaires, l'emploi de la polymodie diatonique, les trois modes majeurs et les trois modes mineurs qu'un majeur unique et un mineur bâtard finirent par détrôner. Reicha recommandait l'étude des chansons nationales, l'emploi des mesures à cinq temps, et allait jusqu'à conseiller, dans certains cas, la suppression de la barre de mesure. De l'aveu de Maurice Emmanuel, il appela de ses vœux la résurrection du *quart de ton*, pratiqué par les Grecs anciens, et dont l'usage serait, affirmait-il, pour l'harmonie, un fécond moyen de rénovation. N'est-il pas surprenant que la pratique des théories de cet initiateur hardi forme aujourd'hui l'une des conquêtes les plus caractéristiques de la musique moderne? Strawinsky supprime les barres de mesure dans sa *piano-rag-music*, et Aloïs Haba, le compositeur tchèque, conçoit des œuvres en quarts de ton, allant même jusqu'à leur adapter un piano, en quarts de ton, une harpe accordée un quart de ton plus haut et des clarinettes en quarts de ton. Faut-il dire que les Tchèques sont très fiers de leur Reicha, auteur de vingt-quatre quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, pour ne parler que de ses œuvres de l'espèce.

L'œuvre exécutée par le groupement de Prague est d'une piquante originalité de facture, d'une polyphonie nourrie et claire, pleine de détails ingénieux et de traits mélodiques, qui fusent vifs et déliés, au cor particulièrement.

On entendit, présentée par les même artistes formant le Quintette praguois : MM. Frantisek Herti, flûtiste ; Vaclav Smetacek, hautboïste ; Vladimir Riha, clarinettiste ; Otokar Prochazka, corniste ; Karel Bidlo, bassoniste, une Sérénade du Tchèque moderne E. Suchon, caractérisée par un humour à la Poulenc, le goût de la gaudriole et de la drôlerie, par des artifices qui dénoncent la fabrication ingénieuse plutôt que l'inspiration.

Plus digne d'intérêt est le Quatuor à cordes de Pavel Borkovec, autre Tchèque moderne, composé d'une fugue, d'un scherzo, d'un aria et d'un rondo. C'est une œuvre rude et volontaire, d'un tissu musical serré et dur, où la phrase mène à des paroxysmes douloureux. C'est le Quatuor Pro Nova (MM. G. Rosseels et .J. Van Campenhoudt, violonistes ; L. Van Hoofstadt, altiste, et J. Berckmans, violoncelliste) qui défendit cet ouvrage ingrat avec autant d'accent, de vigueur, de coloris et de fidélité au texte que de dévouement. Ces qualités déjà mises en valeur dans le Quatuor en *ut* majeur op. 74 nº 1 de Haydn et affirmées plus énergiquement encore dans la page de Borkovec, ont atteint un superbe épanouissement dans le Quatuor de Franck. Largeur soutenue de style dans le *Poco lente* et le *Larghetto*, évocation sensible du paysage fantastique dégagé par le frémissement des cordes en sourdine dans le Scherzo, impétuosité dans le Finale, rien n'a manqué à l'interprétation émouvante de cet ouvrage dont la durée dépasse trois quarts d'heure.

Le Quatuor de Rome (MM. Oscar Zuccarini, Francesco Montelli, violonistes ; Aldo Perini, altiste ; Luigi Silva, violoncelliste) avait assumé, avec la maturité de pensée qu'on lui connaît, la tâche de communiquer les sensations les plus vivaces que puissent exprimer des œuvres

telles que le Quatuor en *ré* majeur de Boccherini, le Quatuor en *fa* majeur op. 18, nº 1 de Beethoven et le Quatuor en *la* bémol majeur op. 105 de Dvorak.

Sans posséder ces ressources, le Quatuor polonais, composé de Mmes Eugénie Uminska et Sophie Adamska, MM. Thomas Jaworski et Mieczislav Szaleski, nous offrit des interprétations fort distinguées d'œuvres de Franziszek Lessel (1780-1858), Mozart et Jules Zarembsky.

C'est sur la musique pour quatuor et quintette d'archets, pour instruments anciens et pour la voix humaine que s'est portée, par ailleurs, l'attention du public mélomane de Trenciaske-Teplice.

Le Nouveau Quatuor Hongrois de Budapest l'a particulièrement impressioné. Les instrumentistes qui le composent répondent aux noms de Zoltan Székely, Alexandre Moskowky, Dénes Koromzay et Vilmos Palotai. Ils apportent à l'interprétation du Quatuor en *fa* majeur op. 59 nº 1 de Beethoven, une allure emportée, bien que sévèrement contenue, une intériorité de sentiment qui s'accorde à la forme ramassée du style de l'ouvrage et à son expression creusée en profondeur.

Le Quatuor nº 2 op. 10 de leur compatriote Kodaly nous était inconnu. La fantaisie s'y équilibre de discipline, le chant populaire est soumis, dans l'*Allegro giocoso*, à un développement qui rajeunit la forme traditionnelle, mais l'être spéculatif se superpose néanmoins chez Kodaly à l'être spontané, à l'artiste, voire au musicien, avec une insistance qui n'est pas sans contrarier ses desseins. Il reste que l'audition de cette page où il entre plus de métier que d'émotion constitue un hommage à l'un des maîtres les plus représentatifs de la musique hongroise contemporaine.

Avec le quatuor *Aus meinem Leben*, de Smetana, interprété en fin de séance, l'on prend contact avec les sentiments les plus intimes du découvreur de la musique nationale tchèque. L'amour de l'art dont la manifestation précoce s'accompagnait de sombres pressentiments ; l'évocation de la jeunesse toute vibrante de rythmes de danses ; la tendre vision de la femme aimée ; la découverte de la musique nationale ; la joie et la légitime fierté du succès ; les symptômes de la surdité ; le rappel douloureux des premières années de labeur musical et la soumission au destin jaloux, telles sont les données du *programme* développé par le compositeur. Programme sentimental s'il s'en fût, autobiographie pathétique où l'auteur nous livre le secret poignant de son existence tourmentée.

On attendait non sans curiosité la visite du Quatuor Havemann de Berlin. Son concert ne donna lieu à aucune réaction, et MM. Gustave Havemann, Carl Steiner, Hans Mahlke, Adolf Steiner et Richard Klemm (deuxième violoncelle) ont pu se produire devant une assistance trop conquise par la musique pour se laisser distraire par les troubles du temps présent. L'impression qui se dégage de la séance allemande est celle d'un sérieux qui va jusqu'à l'austérité. Les artistes d'outre-Rhin ne badinent pas avec l'art, ou du moins avec l'art qui leur est imposé. Nous avons entendu le Quatuor d'archets en *ré* mineur de Bernard Hermann, jeune compositeur aryen. Ce quatuor ressemble à un corps solidement bâti, mais sans âme, sans charme ; il est dépourvu de vie et la flamme de l'inspiration n'y étincelle point. C'est un long et prolixe devoir d'école où les variations sur la berceuse *Schlaf, Kindchen, schlaf ein* tentent une incursion dans le domaine sentimental.

Pour en revenir au Quatuor Havemann, il interprète les œuvres avec une impeccable correction de style et présente la musique à l'état pur. De ceci témoignent, par ailleurs, le Quatuor en *fa* mineur op. 95 de Beethoven (on se figure cet ouvrage exécuté de la sorte, mais moins parfaitement sans doute, par le Quatuor Schuppanzich, contemporain de l'auteur) et le quintette avec deux violoncelles en *ut* majeur op. 163 de Schubert. Retenons de ce dernier, le mystère d'outre-tombe qui plane sur l'Adagio et les fanfares de chasse dont l'écho pénètre le finale.

Le dixième concert a fait apprécier le Gebel Trio, d'Allemagne également, composé de deux

flûtes, de deux violes de gambe, d'un clavecin et d'une chanteuse. Le public a semblé particulièrement intéressé par un quatuor de Telemann, le fécond contemporain de J.-S. Bach ; une sonate pour deux flûtes et clavecin de J. J. Quantz, flûtiste de Frédéric le Grand, et un Adagio pour flûte de Bach qui a soumis l'interprète, M. Ulrich Gebel, à une redoutable épreuve de souffle, L'inédit était représenté par une Sonate pour flûte, gambe et continuo de J.-H. Roman, compositeur suédois contemporain, et une suite pour gambe et continuo de Yrio Kilpinen, un Finnois moderne.

Le onzième concert s'est donné avec le concours du Kabelacov Subor, groupement tchèque de dix chanteurs et chanteuses, d'un violoniste, d'un altiste, d'un hautboïste, d'un bassoniste, de deux pianistes et de leur chef, M. Milos Kabelac. Les voix ne sont pas, prises individuellement, d'un timbre de qualité, mais elles acquièrent tout leur prix dans les exécutions d'ensemble. Elles se dinstinguèrent dans les *Neue Liebeslieder* op. 65 de Brahms, une Suite de F. Picha, compositeur tchèque né en 1893, intitulée *Das Brünnlein* (où l'on note l'influence du Moussorgsky de l'acte du Perroquet de *Boris* et des petites pièces réalistes), d'une composition très fragmentée de Janacek renfermant de courts morceaux naturistes et évoquant des scènes rustiques, et d'un *Quodlibet* de J.-S. Bach. Cette forme de composition s'applique aux amusettes musicales telles qu'elles se pratiquaient aux XVIe et XVIIe siècles et où l'on donnait aux différentes voix d'un ensemble polyphonique des textes différents. Il arrivait aussi que l'œuvre affectait la forme d'un pot-pourri humoristique où se succédaient des fragments disparates de compositions connues.

Par la sonorité claire, la fraîcheur de coloris, le mouvement entraînant, l'accent incisif, la musicalité du langage tchèque, l'interprétation de ces ouvrages, secondée par la direction suggestive de M. Kabelac, demeurera l'une des plus attachantes du festival.

Et l'on gardera le souvenir des exécutions du Quatuor Touche, de Paris. MM. Firmin Touche, André Huot, Pierre Ladhuie, Jean Lespine mettent tout leur talent à rendre avec une finesse, une distinction toutes françaises, une discipline qui soumet le volume sonore et les nuances expressives à un contrôle minutieux le Quatuor en *ut* majeur de Mozart, le Quatuor en *ré* majeur op. 45 de Roussel et le Quatuor de Ravel.

Paul TINEL.

Le Festival International de Venise

La Direction du Sixième Festival International de Venise manifeste la volonté de créer des cadres toujours plus appropriés et d'élever l'orchestre du Théâtre Fenice à un rang toujours plus haut. Le théâtre où se donnent les concerts symphoniques a été renové avec le meilleur goût. Quant au Palais Justinien, situé près de la place Saint-Marc, et réservé à la musique de chambre, il est pour presque tous une révélation. On avait prévu trois concerts d'orchestre de musique contemporaine et un concert consacré aux œuvres maîtresses des trente dernières années, avec la chorale de l'Académie Royale de Sainte Cécile sous la direction de Molinari ; trois concerts de musique de chambre et parmi ceux-ci, un concert avec orchestre de chambre ; une après-midi de danse et de musique viennoise ancienne pour laquelle on avait choisi le cadre de la Villa Reale de Stra entre Venise et Padoue. La musique italienne représentait environ une moitié d'un programme et, à l'exception d'une seule exécution commémorative, les œuvres jouées l'étaient en première audition.

Louons le nombre considérable d'œuvres de qualité. Tout le festival dépassait la moyenne. Citons quelques œuvres intéressantes du *Concert avec orchestre de chambre* et des deux *Concerts de musique de chambre. Jacques Ibert* (Paris-Rome) fit jouer un spirituel et brillant *Capriccio* pour 10 instruments ; *Bohuslav Martinu* (Prag), trois *Ricercari* pour orchestre de chambre, dont les phrases si pleines n'ont, en réalité, que peu de points communs avec la forme ancienne dont elles portent le nom et qui se caractérisent, par endroits, par une écriture homophone.

Une des pièces les plus significatives de tout le Festival était due à *Conrad Beck* (Bâle) : c'est une *Cantate* sur les Sonnets de Louise Labé, exécutée par *Genevra Vivante* au timbre d'argent et l'orchestre de chambre sous la direction sensible de Paul Sacher (Bâle). Rappelons aussi le grand succès de la *Camerata Musicale Romana* avec le deuxième quatuor à cordes de *Wolfgang Fortner* (Heidelberg), portant la marque de Bach et de l'école pré-classique. Une œuvre du même genre par le Roumain de formation parisienne *Stan Golestan*, et dont la richesse sonore des deux mouvements lents, la noblesse d'inspiration fut rendue avec maîtrise par le quatuor Principe. Une *Sonate en trio* pour piano, violon et violoncelle, d'une écriture parfaite et pleine de contrastes mais parfois inégale représentait *Alfredo Casella.* Signalons les jolies trouvailles du Polonais *Antoni Szalowski*, en particulier dans le premier et dernier mouvement de sa *Sonatine pour clarinette* (la partie centrale manque peut-être de rapport avec les deux autres mouvements).Deux Japonais,*Bunya Koh* et *Akira Ifukube*, apportèrent une série de *Pièces pour piano*, presque toutes des danses en 2/4, rappelant la musique européenne et notamment les rythmes de Bartók. Enfin, de *Francis Poulenc*, jadis l'un des « six », des lied pour ténor avec accompagnement de piano sous le titre de *Tel jour, telle nuit* : le compositeur accompagnait lui-même Pierre Bernac, dans ses pièces d'un romantisme retenu.

Les trois *Concerts d'orchestre de musique contemporaine* ne furent dans l'ensemble pas moins précieux. Ne citons ici non plus que les choses essentielles : un *Concerto pour orchestre* de *Mario Pilati* révèle un compositeur actif dont la discrimination n'est pas toujours parfaite. Le dernier mouvement, derrière ses apparences amusantes, est une improvisation libre sur la Valse de la Chauve-Souris. On accueille avec joie le *Concerto pour Piano* de Leo Sowerby (États-Unis) et cela d'autant plus que les œuvres intéressantes sont encore rares dans son pays : dans ce morceau en une partie et de caractère très « symphonique », le début joyeux, la partie lente du centre. avec ses harmonies émouvantes, comptent parmi les choses les plus réussies. On joua encore, d'une traite, l'œuvre en trois parties du compositeur *Giovanni Salviucci* : *Introduzione, Passacaglia* et *Finale*, œuvre dont les colorations sourdes étaient choisies à souhait parmi les plus belles,pour rappeler le souvenir de l'auteur défunt ; dans un *Concerto de violon* de *Gabriele Bianchi*, un mouvement lent si émouvant qu'il mérite, malgré d'autres faiblesses, de retenir l'attention.

Parmi les œuvres bien faites, le *Psaume* 87 pour baryton et orchestre d'*Ettore Desderi* : nous voilà certes loin de l'inspiration véritable, mais l'œuvre fait montre d'habileté, de sérieux, de grand savoir. Le dernier soir, un concert de compositeurs qui apparaissaient eux-mêmes au pupitre. *Adriano Lualdi* dirigea la *Suite Samnium.* Un *Nocturne* d'*Arthur Honegger* construit, semble-t-il, sur le thème de visions grotesques.

Le charmant *Concerto pour viole* de *William Walton* (Oxford) : on se réjouit que le jeune compositeur, qui fit son entrée en scène à Sienne avec une musique grotesque pour film, ait trouvé enfin une musique aussi émue, aussi fine que celle qu'il nous donne dans son premier et son dernier mouvement, entre lesquels vient s'insérer un scherzo entraînant.

Le Festival se termina sur la première exécution de la *Nobilissima Visione* d'*Hindemith.* Cette suite pour ballet interprète des épisodes de la vie de St François et n'est pas toujours com-

préhensible, sans indications et sans l'aide de la scène. Et cependant sa musicalité, les légendes qu'elle évoque ne laissent pas d'intéresser l'auditeur.

Pour les deux représentations extraordinaires, le concours d'importantes sociétés musicales romaines : l'orchestre de l'*Academia Santa Caecilia* interpréta sous la direction virile et magistrale de *Molinari*, deux *Études pour Faust* (Sarabande et Cortège) de Busoni, *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Les Fontaines Romaines* de Respighi, le *Sacre du Printemps* de Strawinsky, musiques dont l'interprétation et souvent la valeur intrinsèque marquèrent les sommets du Festival. Sur les terrasses de la Villa Reale qui s'ouvrent sur les horizons d'un grand parc, le *Ballet de l'Opéra Royal* exécuta sous la direction de *Guglielmo Morresi* les danses, les mouvements de l'école vénitienne du XVIIe et du début du XVIIIe siècle ; des pièces charmantes, plus ou moins bien connues, de Grillo, Pesenti, Picchi jusqu'à Vivaldi, exemples détachés d'une grande tradition nationale de musique instrumentale.

Dr MAX UNGER.

Le Festival du Théâtre à Vérone

Il y a aujourd'hui 25 ans que les Arènes de Vérone se rouvrirent pour l'*Aïda* de Verdi. Les représentations ne s'interrompirent que pendant les années de la grande guerre. Dans ce vaste amphithéâtre qui peut réunir 25.000 spectateurs, furent interprétés tous les chefs-d'œuvre de l'opéra, depuis Rossini, Donizetti, jusqu'à Verdi, Wagner, Massenet, Saint-Saëns et enfin jusqu'aux contemporains. Depuis lors, aucun théâtre, petit ou grand, fermé ou à l'air libre, n'a joué un rôle aussi important dans le domaine populaire que cette arène de marbre dont on ne connaît pas la date de fondation et qui aurait dû servir, plutôt qu'au théâtre, aux combats des gladiateurs.

Le nombre d'œuvres auxquelles les décors des arènes conviennent est restreint. Pour être rigoureux, il faudrait n'y jouer que des œuvres fortement dramatiques, une musique avec des développements d'orchestre et de chœurs imposants. Un « théâtre intime » lui convient mal. (De telles réflexions n'ont pas manqué de se faire jour à la direction, mais des voix sont parfois venues d'en haut pour contrecarrer leurs conclusions). Vérone, en fait, devrait avoir son propre festival comme Bayreuth a son Parsifal et son Anneau des Nibelungen. Mais depuis Verdi et Puccini, l'Italie manque d'une personnalité assez puissante qui pourrait assumer cette tâche. S'il fallait chercher la pièce la plus adéquate dans le théâtre italien, nul doute qu'on choisirait *Aïda*. Mais *Aïda* ne serait pas seulement la pièce qui conviendrait le mieux au point de vue de l'art — c'est l'opéra préféré des Italiens. La caisse aussi se trouverait bien de cette affaire !

Quant au style, *Nabuchodonosor*, œuvre de jeunesse du même Verdi, pièce qui ouvre le festival d'aujourd'hui, convient tout aussi bien. Le plateau plus étroit d'un théâtre fermé ne pourrait pas mettre en valeur les scènes populaires comme peut le faire le vaste et profond amphithéâtre de Vérone. Une salle fermée contiendrait mal les 150 musiciens qu'exigent les masses scéniques.

Verdi atteignit avec les chœurs de *Nabuchodonosor* son premier succès et la première, en 1842, à la Scala de Milan, l'établit dans l'histoire musicale. *Nabuchodonosor* ne figure que rarement au programme des théâtres italiens. Aussi cette pièce qui annonce déjà le grand Verdi apporte-t-elle à beaucoup de spectateurs l'impression qu'ils viennent compléter l'image d'un maître. Le directeur artistique, le *Maestro Franco Capuana*, actuellement à la Scala de Milan, le régisseur *Mario Frigerio* réalisèrent dans les décors d'Aschieri quelque chose de puissant, de bril-

lant, que Verdi avait pressenti. Interprétation excellente! Tagliabue (Nabuchodonosor), Stignani (la fille du roi), Jacobo (Abigaïl) et Paséro (Archiprêtre). L'admirable chœur « Va pensiero... » fut bissé presque chaque fois. La première eut lieu en présence du Ministre de la propagande Alfieri ; elle eut hélas assez peu d'auditeurs. Un orage avait éclaté quelques heures avant la représentation. Qu'on s'imagine la joie de toute une populace, rassemblée par milliers autour des arènes pour glaner quelque chose des fortissimi d'un chœur ou d'un orchestre, lorsqu'après le premier acte, le ministre fit ouvrir grandes les portes à tous.

La Bohême fut la seconde pièce au programme ; elle convient moins aux Arènes que *Nabuchodonosor. Mafalda Favero* fut une Mimi émouvante et parfaite. *Giuseppe Lugo* joua avec maîtrise le rôle de Rodolphe. Le chœur, la bande des enfants furent excellents, et dans ce monde nouveau, les décors d'Aschieri eurent le style qui convient. Régie et direction furent aussi sûres que pour *Nabuchodonosor.* Il ne me fut pas donné, malheureusement, d'assister à la reprise de la *Favorite* de Donizetti.

La première de *Tannhäuser* fut l'autre événement de la saison de Vérone. Toutes les scènes ne donnent pas également bien dans ces arènes où le romantisme allemand détonne, mais le côté « courtois », les parties musicales « solennelles » leur conviennent. (Il faut ne pas aller trop loin dans ses exigences stylistiques précisément lorsqu'il s'agit de théâtre en plein air, où il faut laisser beaucoup au jeu de l'imagination. Et c'est pourquoi, le choix de l'œuvre n'est pas critiquable). Cette fois ce fut *Sergio Failoni* qui dirigeait, originaire de Vienne et depuis longtemps à l'Opéra de Budapest. Le régisseur *Gustav Olah* venait, lui aussi, de Budapest et s'était fait une réputation au Festival de Florence. Dans le rôle principal : Eyvind Laholm (Berlin), dont l'aisance allait croissant d'acte en acte et qui arracha bien des applaudissements. *Gabriella Gatti* fut une Élizabeth à la voix puissante et spécialement bonne au dernier acte. Félicitons aussi Ella de Nemethy (venue de Budapest) dans le rôle de Vénus ; Wolfram Borgioli pour sa voix puissante, Baronti pour sa noblesse, et Nelly Burkhard (Suisse), si fraîche dans son interprétation du chant du pâtre.

Le temps fut peu favorable. Il compromit la reprise de *Nabuchodonosor*, fit remettre *Tannhäuser*, dérangea une répétition de *La Bohême* en endommageant les décors. Ce qui n'empêchera pas les amis du théâtre de retourner à Vérone.

Venise est devenue le centre musical de l'Italie du Nord, Vérone le centre de l'activité de l'opéra. Les deux festivals se différencient nettement sur un point seulement : Venise apporte à une audience restreinte de mélomanes des exécutions exceptionnelles ; Vérone, elle, a réalisé une œuvre populaire.

Dr MAX UNGER.

Revue de la vie musicale à Berlin

Les premières nouvelles reçues concernant la prochaine saison musicale laissent entrevoir une extraordinaire activité artistique, dépassant de loin celle des années précédentes. Le nombre des premières représentations et des reprises dans nos trois opéras atteindra cet hiver son maximum.

A l'Opéra Allemand, *Katarina* de Kusterer, un opéra sur commande de « Wagner Régeny » le ballet *Der tanzende Traum* de Naue-Köllings, d'après une composition de l'intendant général Wilhelm Rode, le *Schwarzer Peter* de Norbert Schultze, *Prinz Caramo* de Lortzing, d'après la version de Richard Kruse, la forme nouvelle donnée à *Euryanthe* de Weber par Bennecke. La

Flûte enchantée avec les décors originaux de Schinkel, des nombreuses reprises (*Glöckchen des Erimiten*, *Parsifal*, etc.). A l'occasion de la Saint-Sylvestre, première de la *Veuve joyeuse*, complètement transformée, enjolivée de mélodies nouvelles. A l'Opéra de l'État, première d'une œuvre de Werner Egk ; *Peer Gynt*, les *Bourgeois de Calais* de Werner Régeny, *Donn Boba* de Wolf Ferrari ; ensuite parmi les œuvres nouvelles : *Daphné*, *Friedenstag*, *Frau ohne Schatten* et *Schlagobers*, et reprise, après une longue pause, de *Palestrina* avec une nouvelle mise en scène de Pfitzner. — Et voici que l'opéra populaire même se risque par l'intermédiaire de la section de théâtre K. d. F. (Kraft durch Freude) à donner, en première représentation, la nouvelle version de l'opéra tolstoïen, *Katjuscha*, par Franco Alfano, ainsi que *Gondoliere des Dogen* de Reznicek, la comédie à grand succès *Der Herr von gegenüber* de Ernst Schliepe, *Luisa Miller* de Verdi, *Si j'étais roi* d'Adam etc.

On annonce jusqu'à présent l'organisation de deux cent cinquante concerts dont cinquante deux incombent à la « Berliner Konzertgemeinde », transformée par son association avec la Reichsmusikkammer et « K. d. F.», formant ainsi une collaboration unique : N. S. Gemeinschaft « Kraft durch Freude ».

On peut dire qu'il ne manque pas d'artistes de renom parmi ceux engagés dans ces concerts. Il ne reste pas de places disponibles aux « Concerts philharmoniques » pour toute la durée de la saison d'hiver.

Furtwaengler en dirigera sept, Mengelberg, de Sabata, Richard Strauss en dirigeront chacun un. L'engouement formidable du public, même parmi les profanes, se porte sur la deuxième série de concerts philharmoniques sous la direction de Böhm, Jochum, Knappertsbusch et Schuricht. Une troisième série de concerts sera dirigée par Karajan, Melichar, Kittel, Abendroth etc. Abendroth se produira avec le Leipziger Gewandhausorchester, P. v. Kempen avec le Dresdner, Hausegger avec le Philharmonique de Munich.

Sous K. Dammer et A. Rother, le « Deutsche Opernhaus » donnera une importante série de concerts (« Gälische Rhapsodie d'Erich Anders, Respighi, Alfano), Fritz Zaun et le Landesorchester ; l'Académie des Beaux Arts fera entendre des œuvres de musiciens contemporains ; l'Académie de chant donnera en première exécution, sous Georg Schumann : *Das Buch mit den sieben Siegeln* de Franz Schmidt, le chœur philharmonique sous G. Ramin, la première exécution de la *Passione* de Malipiero ; signalons une série d'œuvres de musique contemporaine par la Hans Pfitznergemeinde, l' « Heure de la Musique », les concerts des chœurs Bruno Kittel qui exécuteront une nouvelle œuvre chorale de Gottfried Müller. — Comme tous les ans, les « grandes semaines de l'art » clôtureront la saison musicale de Berlin.

Dr. Fritz Stege.

Les Orchestres et les Programmes de Concerts en Turquie

Grâce à des répétitions journalières, l'*Orchestre Philharmonique* d'Ankara est arrivé à une finesse remarquable d'interprétation. Ce succès est dû à deux facteurs essentiels : une discipline toute militaire de travail, l'obligation pour les artistes de se consacrer au seul travail de l'or-

chestre, sans avoir à perdre leur temps à d'autres besognes. On sait assez qu'un tel privilège n'est accordé qu'à de trop rares orchestres. Les concerts sont gratuits ; les auditeurs n'y peuvent venir que sur invitation et prisent extraordinairement la musique qu'on leur offre.

Un seul orchestre symphonique, — outre les concerts du célèbre *Orchestre d'Harmonie*, et de la musique de chambre, avec des solistes remarquables, — suffit actuellement pour Ankara ; mais les villes de Stamboul et de Smyrne ont le droit de posséder également leurs orchestres symphoniques ; l'idée est souvent proposée et discutée dans les journaux.

La préparation d'un *opéra national*, à Ankara, avance lentement mais sûrement : nous aurons, ici, cette année, la première représentation des jeunes artistes turcs, et l'année prochaine un bâtiment de tout premier ordre pour l'opéra. Le niveau artistique des concerts symphoniques a déjà dépassé, dit-on, celui des concerts symphoniques des Balkans.

L'installation du meilleur institut de radiodiffusion des Balkans, sous le rapport de la valeur technique, est déjà terminée à Ankara : belle institution, des plus modernes.

Dans un de mes écrits du *Monde Musical* (Paris) je soulignais, il y a quatre ans, une question économique particulière à notre art : « Chaque pays, disais-je, a ses déficiences : en France, il y a peu de chœurs ; l'Allemagne ne peut nourrir beaucoup de ses musiciens diplômés, etc. ; en Turquie, c'est tout autre chose : c'est le manque d'éléments. — On a entrevu une lueur d'espoir : pourquoi, pour commencer, ne pas profiter de l'aide des étrangers ? Des contrats sérieux peuvent donner satisfaction aux deux parties. Il n'y a donc qu'à s'adresser aux pays qui ont actuellement le plus de musiciens inemployés. On sait qu'après la guerre, la Suède était pleine d'artistes étrangers ; l' *Union des Musiciens Suédois* voyant les inconvénients de cet état de choses, s'adressa au gouvernement. Mais elle fut combattue par l'*Association des Entreprises Musicales*, qui énumérait les avantages résultant de la présence des étrangers. C'est actuellement la même chose en Turquie : les uns considèrent les étrangers comme des amis, les autres comme des ennemis » (1935).

En effet, c'était alors l'unique préoccupation du moment ; mais trois ans ont passé : le nombre, d'ailleurs très restreint, des musiciens étrangers de valeur réelle, — engagés par le gouvernement turc — n'a pas augmenté ; et ceux que nous comptons actuellement parmi nos collègues contribuent vraiment bien à la tâche culturelle du pays. Dans les pays en question le chômage (par conséquent l'émigration) n'est plus tel que les musiciens turcs doivent en souffrir. En Allemagne, par exemple, le nombre des grands orchestres était de 118 en 1933, il est de 144 aujourd'hui : de pareils accroissements ont mis fin à l'émigration. L'appointement des musiciens d'orchestre turcs s'est déjà sensiblement augmenté. L'État a généreusement contribué aux progrès de notre organisation musicale.

***

Il me reste à parler des programmes des concerts symphoniques : en 1935 pour 19 séances, on trouvait 51 morceaux allemands, 7 russes (surtout de Tschaïkovsky) 2 hongrois, 5 turcs et 3 français ! Les années suivantes, l'aspect des programmes fut complètement changé : l'équilibre est mieux gardé par les chefs d'orchestre, par le public et par la critique.

Pour former harmonieusement la jeunesse artiste, il fallait des programmes plus ingénieusement équilibrés dans un sens très international, permettant une comparaison des jeunes écoles. C'est, d'ores et déjà, un résultat acquis.

Mahmut R. Kösemihal.

Le nouvel essor de l'Opéra Soviétique Russe

L'art et particulièrement la musique de l'U.R.S.S. avancent impétueusement pour atteindre à un niveau toujours plus haut. L'humanisme prolétarien, le démocratisme le plus large, le réalisme socialiste comme méthode tendant à exprimer, à l'aide d'images artistiques, les grandes idées de l'époque, ont aussi trouvé une confirmation probante dans le domaine de l'art musical et dramatique. Les artistes soviétiques s'assimilent avec succès les admirables ressources du folklore ; la langue imagée du compositeur se fait toujours plus riche et plus expressive. Ces quelques dernières années ont vu les compositeurs soviétiques s'armer de moyens techniques infiniment supérieurs à ce qu'on avait dans les premières années de la révolution. La possession parfaite des couleurs de la palette orchestrale, l'habileté technique permettant de se servir de toutes les formes possibles, ne sont pas rares aujourd'hui non seulement chez les compositeurs de la génération aînée, mais aussi chez les jeunes.

Nous tâcherons de justifier ce que nous venons de dire à l'aide de quelques exemples empruntés au nouvel opéra soviétique russe en laissant de côté, pour le moment, la question de l'opéra national des autres peuples de l'Union.

Le compositeur Kabalevski et le librettiste Braguine ont fait une expérience éminemment précieuse et originale en transférant le roman de Romain Rolland, *Colas Breugnon*, dans la sphère musicale et dramatique. Je parle de l'opéra « Maître de Clamecy ».

La maîtrise du compositeur, son talent remarquable, s'appuient sur une étude laborieuse du folklore de la chanson française. C'est ainsi qu'a été créé un opéra qui sort de l'ordinaire avec sa musique fraîche et originale et sa conception toute d'un tenant. L'idée qui n'était qu'ébauchée chez Romain Rolland a pris son plein relief dans la musique. C'est l'idée de l'homme qui bâtit sa vie, qui est maître de son sort. Actif, d'un tempérament riche, plein de joie de vivre, Colas Breugnon est présenté au spectateur comme un homme de talent qui, après de longues recherches, trouve une base solide pour sa création dans l'union avec le peuple dont il est le fils.

Les mélodies populaires du chœur des vigneronnes sont délicieuses. Le compositeur ne cite pas les chansons populaires françaises, mais tout le tissu musical de l'opéra est imprégné de la gaieté et du sourire malicieux qui sont le trait propre des chansons de Provence et de Bourgogne, prototypes des mélodies inventées par Kabalevski.

Plusieurs airs chantés par Colas font ressortir la richesse de sa nature. L'air « autobiographique » de Colas fait songer au Figaro de Rossini. Il est excellent. Cette mélodie acérée, âcre et mordante, chatoie et étincelle. L'air de Colas travaillant à son établi et méditant la création de nouvelles sculptures est plein de profondeur. Sa chanson à boire est admirable de dynamisme. Mais il est certain que le plus beau passage de cet opéra est le monologue de la mort, le monologue de Colas malade de la peste. Cette musique bouleverse l'auditeur, à certains moments. Les visions, le délire de Colas, sont rendus par des images dramatiques et musicales d'une force admirable.

Les chansons de Germaine (la Belette) ont un charme savoureux. Les danses sont riches en couleur et les scènes chorales pleines de pathétique. L'orchestre, qui tient une place importante dans le développement de l'action, est remarquable par sa force condensée et sa richesse.

Les lettres de Romain Rolland au compositeur et à l'auteur du livret montrent que le romancier est satisfait de la valeur artistique et de l'expression acérée reçue par ses idées dans cette œuvre musicale.

Le Grand-Théâtre de Moscou a dernièrement présenté au public le « Cuirassé Potemkine », le

nouvel opéra du compositeur soviétique Olessia Tchichko. Le sujet historique, c'est à dire la révolte du cuirassé Potemkine en 1905, a fourni au compositeur la matière d'un spectacle musical monumental. Le coloris sombre des chansons des matelots résulte du régime déprimant que les officiers tsaristes infligeaient à leurs subordonnés. O. Tchichko brosse d'une main sûre, avec un tact délicat, les épisodes lugubres de la vie des matelots qui travaillaient en esclaves, sous la menace de la trique.

La musique de cet opéra abonde en belles mélodies. Les chansons ukrainiennes ont servi de prototypes aux épisodes choraux et à la caractéristique dramatique des protagonistes: le matelot Katchoura et les chefs des mutins. Les mélodies des deux chansons de Katchoura, celle du faucon et celle du petit bouleau, sont profondément populaires. La musique donne une interprétation pathétique au rôle de Grounia, la femme du matelot Vakoulintchouk. Son monologue devant le corps de son mari tué par le commandant du cuirassé au début de l'insurrection est la vraie musique des grands sentiments, des grandes émotions. Le rôle de l'orchestre y est fort considérable. Le leitmotiv de l'opéra, c'est l'idée de l'héroïsme mis au service de la cause du peuple. Ce thème condensé s'impose par sa simplicité et son puissant relief.

Nous signalerons particulièrement parmi les opéras tirés de la guerre civile les œuvres des jeunes compositeurs Khrennikov et Yourovski. Khrennikov n'a que 24 ans, il est l'auteur d'un concerto pour piano et d'une symphonie très populaires en U. R. S. S. Récemment, il a mis la dernière main à l'opéra *Frères* d'après le roman *Solitude* de l'écrivain soviétique Nicolas Virta.

La musique de l'opéra de Khrennikov charme par son caractère de cantilène, par ses motifs populaires. La chanson russe a inspiré la structure non seulement des épisodes choraux, mais aussi des airs, des ensembles. L'amour de la patrie, la résolution de se sacrifier pour elle, sont proclamés par le compositeur avec une grande force artistique. Les épisodes lyriques, l'amour du jeune héros de l'opéra, le domestique de ferme Lenka, pour Natacha, ont trouvé leur expression dans une musique remarquable par sa sincérité qui va droit au cœur. Les épisodes des rencontres de personnages placés dans des camps opposés ont été rendus avec un puissant dramatisme musical. C'est avec des traits sobres mais éloquents que Khrennikov nous présente la vieille Axinia. Il fait appel à un récitatif mélodieux et coloré s'inspirant de la construction des chansons russes.

L'orchestre de cet opéra offre une grande diversité. Dès les premières contacts avec la partition, on se rend compte du talent remarquable de l'instrumentateur, du compositeur, parvenu à la virtuosité orchestrale malgré son jeune âge.

« *Opanas* », l'opéra de Yourovski, compositeur de 29 ans, tire son sujet du chef d'œuvre poétique de même nom, du regretté Edouard Bagritski. Yourovski domine avec une aisance égale la partie orchestrale et la situation dramatique. Dans son opéra qui dépeint des épisodes de la lutte des bolchéviks et de tout le peuple contre les bandes de Makhno, toute la musique respire l'atmosphère ensoleillée des chansons d'Ukraine. Les chœurs largement déployés et qui présentent de curieux tableaux de musique vocale s'inspirant de l'épopée, sont particulièrement réussis.

Le jeune compositeur Ivan Dzerjinski a créé deux opéras : « *Sur le Don paisible* » et « *Terres défrichées* » qui, représentés dans des dizaines de théâtres, sont très aimés du public. Leur sujet est tiré des romans de même nom du grand écrivain soviétique Cholokhov. Ces opéras de Dzerjinski sont comme une proclamation du nouveau style du théâtre musical de l'U.R.S.S. Dzerjinski a réussi à créer des œuvres réalistes, épico-héroïques, en nous présentant des hommes pris dans la vie, leurs relations, des chocs dramatiques, la lutte pour la vie nouvelle, pour la dignité humaine. Le langage musical des deux opéras a ceci de précieux que Dzerjinski s'est inspiré de chansons cosaques d'une grande richesse. Le compositeur a été particulièrement heureux dans les scènes monumentales de masse et dans l'expression des caractères (Noces cosaques

dans « *Sur le Don paisible* », l'heure du repos au kolkhoz, dans « *Terres défrichées* », etc.). Le dramatisme musical atteint à une tension particulière dans les épisodes riches en significations sociales, par exemple, la déclaration de la guerre dans « *Sur le Don paisible* », et l'épisode du complot des koulaks contre le pouvoir des Soviets, dans « *Terres défrichées* ».

Dzerjinski a le sens des exigences de la scène, il sculpte, si l'on peut dire, la caractéristique musicale de ses personnages.

Nous sommes loin d'avoir épuisé la liste des œuvres dramatiques musicales créées récemment par les compositeurs soviétiques. Nous n'avons mentionné que les créations les plus remarquables des compositeurs soviétiques qui continuent et développent les glorieuses traditions de l'opéra classique russe du 19e siècle. Ces traditions, quelles sont-elles ? Ce sont les traits légués par Glinka et Dargomyjsky, Moussorgsky et Tchaïkovsky : l'esprit profondément populaire de la musique, le dramatisme éclatant et plein de sève, le réalisme qui doit former le tissu du sujet et de la musique. Les compositeurs classiques russes ont légué à leurs jeunes continuateurs le précepte de puiser dans des sources littéraires de premier ordre, d'étudier le folklore, de vénérer les trésors de la création populaire. Glinka, Tchaïkovsky, Rimsky-Korsakov, Borodine ne se bornaient pas à s'assimiler et à diffuser à travers leurs œuvres la chanson nationale russe. Nous trouvons dans leurs opéras un écho des chansons d'Ukraine et de Géorgie, de la chanson tartare et de la chanson persane. La fusion artistique de toutes ces cultures musicales, éclairée et animée par la cantilène russe, particulièrement chère à nos compositeurs, ne fut jamais éclectique. L'œuvre des compositeurs classiques russes fut toujours nettement originale, elle exprima toujours l'individualité propre de l'artiste.

C'est dans cette voie que se sont engagés aussi les plus éminents compositeurs soviétiques. Leur création fait briller une culture musicale multinationale encore plus riche, car c'est après la révolution seulement que les trésors musicaux de nombreuses dizaines de peuples unis dans l'union fraternelle des républiques socialistes ont brillé de tout leur éclat.

GEORGES POLIANOVSKI.

Le centenaire de Bizet à la Société française de musicologie

Il était naturel que la Société française de musicologie ait voulu prendre une part active à la célébration du centenaire de la naissance de Bizet. Aussi dédia-t-elle à sa mémoire la première de ses séances annuelles de 1938/39. Séance exceptionnelle par le cadre somptueux du lieu où elle tint ses assises — la Rotonde de la Bibliothèque de l'Opéra, — par le nombre inusité des invités qui y assistèrent, par la variété des communications que l'on entendit.

Il n'y a, en somme, que deux façons effectives d'organiser un *Festival* musicologique. La première consiste à inviter une vedette qualifiée qui, dans une conférence très poussée, très fouillée, avec des illustrations abondantes et bien appropriées, nous retrace l'œuvre du musicien dans toute son ampleur historique et individuelle. La deuxième, supposant l'auditoire absolument familier avec l'œuvre et la personnalité de l'artiste, lui offre une série de petites communications, sur des sujets de peu d'importance, peut-être, mais la plupart inédits. Fidèle à ses traditions, la Société française de musicologie choisit cette dernière façon de faire, et c'est « autour » de Bizet, dans ses « parages », dans son ambiance que nous restâmes.

On ne sut jamais, si, en réalité, Bizet s'appelait Georges ou Alexandre-César-Léopold, M. Guerra (1), documents (2) en mains, rétablit le véritable ordre des choses. Des notes, qu'une élève anonyme avait prises aux Cours de compositions de Vincent d'Indy à la Scola Cantorum, permirent à M. Léon Vallas de préciser les rapports que Vincent d'Indy avait eus avec Bizet et de nous lire certains des commentaires que la musique de Bizet lui suggéra.

Une lettre de Berlioz, que nous communiqua M. Maurice Emmanuel, semble se rapporter aux *Pêcheurs de Perles* et nous donne, une fois de plus, quelques idées de Berlioz sur les « mystères » de la critique musicale.

M. J. Clamon cita, en les interprétant magistralement, des exemples d'emprunts faits par Bizet au folklore provençal et M. Martin Cooper, le grand spécialiste anglais de Bizet, souligna brièvement l'actualité que présente, selon lui, la musique de Bizet.

La soirée aurait incontestablement manqué à son but commémoratif — une commémoration, n'est-ce pas avant tout un souvenir : souvenir attendri ou souvenir gai ? — si deux communications, l'une émouvante au possible, l'autre spirituelle et enjouée, n'étaient venues en rompre le caractère quelque peu « trop musicologique ». M. Daniel Halévy nous lut ces pages des Carnets intimes de son père relatives à la maladie et à la mort de Bizet ; dans ce cadre somptueux, devant ce public pour la plupart indifférent, sa voix émue et sans apprêts nous troubla et, pour un long moment, nous laissa songeurs.

Un autre journal intime, celui de Céleste Mogador, comtesse de Chabrillan, fournit à Mlle Thérèse Marix l'occasion de nous retracer, en quelques traits vivants et précis, un tableau amusant d'une amitié féminine de Bizet.

La séance se termina par l'audition de quelques inédits de Bizet dont les manuscrits avaient été prêtés par la Bibliothèque du Conservatoire. Pour être restées inédites, ce ne pouvaient être que des œuvres de jeunesse. Les artistes, Mme Asso et MM. Maillard-Verger et Le Marc-Hadour, mirent toute leur conviction et tout leur talent à interpréter ces pages.

V. Fédorov.

Exposition Georges Bizet au théâtre national de l'opéra

Parallèlement aux manifestations musicales de l'Opéra-Comique, de l'Odéon, et de la Société française de musicologie, une Exposition organisée dans les foyers de l'Opéra permettait de suivre Georges Bizet depuis ses notes d'enfant maladroites, tracées sur une feuille de musique où l'oncle Delsarte avait copié une chanson du xve siècle, jusqu'au dernier oratorio *Geneviève de Paris* que Bizet se réjouissait d'écrire à Bougival l'été de sa mort et dont seul reste le livret de Louis Gallet.

(1) En l'absence des auteurs, certaines communications furent lues par le Président ; toute d'ailleurs paraîtront dans le prochain numéro de la *Revue de musicologie* consacré entièrement à Bizet.

(2) Les auditeurs purent retrouver le lendemain et à l'Opéra même, lors de l'inauguration de l'*Exposition Georges Bizet*, la majorité des documents qui servirent de point de départ à ces communications.

Dans la première vitrine, la noble tête du vieux père de Bizet, si soucieux de l'éducation musicale de son fils, quelques-unes de ses compositions, une étude, débauche de notes répétées qui a dû bien faire peiner le petit pianiste ; la photographie du fameux professeur de chant François Delsarte, l'oncle maternel de Bizet. Quelle famille curieuse de musiciens que ces Delsarte ; quant à Madame Delsarte (Rosine Andrien, premier prix de piano à 14 ans), elle était à 15 ans professeur au Conservatoire.

De cette précocité, Bizet est l'héritier. A 9 ans, il est admis comme auditeur au Conservatoire dans la classe de Marmontel et sur la lettre officielle qui l'en informe, datée de 1848 et signée d'Auber, le mot *Royal* est partout biffé. Le registre d'entrée avec ses quelques lignes réservées à chaque élève accumule dans les marges les récompenses, prix de solfège, piano, fugue, orgue, grand prix de Rome enfin avec la cantate *Clovis et Clotilde.*

Quel excellent élève à la classe de fugue ! Ses devoirs corrigés par Fromental Halévy portent : bon, très bon, superbe.

Bizet est à Rome en 1858, l'Italie l'enchante ; il veut voir Naples, la Sicile. Les quinze cents francs donnés au lauréat du concours Rodrigues lui donnent envie de tenter sa chance. Il écrit son *Te Deum.* Les deux manuscrits des concurrents sont voisins dans la vitrine, celui de Barthe a eu le prix. Seul souvenir du musicien si doué. « J'espère en sa paresse, écrit Bizet à sa mère, il aurait des chances, il a du talent ». Mais Bizet se console par son premier envoi, *Don Procopio.* Le manuscrit voisin, *Vasco de Gama*, est le travail de la deuxième année, puis enfin *Roma* qu'il reprend, retravaille pour ne terminer que dix ans plus tard.

Bizet se connaît mal. N'a-t-il pas écrit à Saint-Saëns « Je ne suis pas fait pour la symphonie, il me faut le théâtre, je ne puis rien sans lui » (*Portraits et souvenirs*). Voyez donc le manuscrit de la *Symphonie* à laquelle jamais il n'a fait allusion, composée bien avant le séjour de Rome, en moins d'un mois (Octobre-Novembre 1855). Et Bizet n'avait que 17 ans. Aucune œuvre n'est peut-être plus signficative, l'écriture fine, élégante, claire, l'équilibre des parties, la construction, rien n'est plus d'un élève, mais d'un maître.

L'écriture devient nerveuse avec les années. Suivez les vitrines, musique de piano, presque toute de jeunesse, valses, nocturnes, variations chromatiques. N'était-il pas un merveilleux pianiste ? Lisez la lettre du jeune Eugène d'Eichtal, datée de 1861, contant sa soirée chez les Fromental Halévy, où il entend Bizet après plusieurs exécutions de Liszt. « Enfin Monsieur Bizet a joué avec son talent ordinaire qui contraste si singulièrement avec celui de Liszt et qui est beaucoup plus agréable ». Puis ce sont les mélodies, la musique d'orchestre, les projets d'opéras. Combien ne sont qu'ébauches, ou même de simples projets comme *Vercingétorix.* « Depuis longtemps, lit-on sur une lettre, je suis séduit par cet admirable sujet.... mais l'obstacle insurmontable, c'est César ! Ces diables d'empereurs sont généralement peu musicaux ».

Ce sont enfin les émouvantes partitions autographes de l'*Arlésienne* et de *Carmen*, d'un dessin rapide et vigoureux.

Plusieurs vitrines pour l'*Arlésienne.* La Provence : les belles filles d'Arles, aquarelles de Jean Bonaventure Laurens ; le recueil manuscrit de *Castellant* de 1732, ouvert à la page du vieux Noël provençal, source originale de *La Marche des Rois* et le texte musical de ce vieux Noël édité pour la première fois en 1759 par l'abbé Dubreuil (*Recueil — sic — de cantiques spirituels provençaux et français*). Le portrait d'Alphonse Daudet, à Champrosay, par son ami Gonzague Privat, contemporain de la représentation de l'*Arlésienne*, la première édition des *Lettres de mon Moulin*, les épreuves de l'*Arlésienne* chargées des corrections de Daudet, l'exemplaire dédicacé à Bizet, à Madame Bartet, créatrice du rôle de Vivette, le manuscrit où hâtivement Bizet esquissa les thèmes musicaux.

Puis c'est la genèse de *Carmen.* Toute une vitrine consacrée à Mérimée réunie avec beaucoup d'art par Pierre Josserand, le savant mériméiste. A côté, la chanson havanaise (Album d' Yra-

dier), dont le thème a été emprunté par Bizet pour sa *Habanera*, les décors, les costumes, les interprètes, la créatrice Galli-Marié, ses castagnettes, ses éventails, ses mûles, reliques de la plus célèbre Carmen en France et à l'étranger. Et voici *Nietzsche et Carmen*. La partition italienne achetée par Nietzsche à Gênes, et conservée aujourd'hui aux Archives-Nietzsche à Weimar. Ce n'est pas l'original qui est exposé, mais des photographies claires où l'on rêve sur les annotations du poète philosophe crayonnées dans les marges, la lettre enthousiaste qu'il écrivait à Peter Gast « Hourra, cher ami ! J'ai encore découvert une belle chose, un Opéra de François Bizet (qui est-ce ?) : Carmen.... »

Pour les amis de Bizet, ceux qui aiment l'homme autant que l'artiste, qu'ils réservent un moment au petit salon où sont réunis les êtres chers, une charmante tête d'enfant, son fils Jacques Bizet à 6 ans, le beau portrait de Madame Georges Bizet par Delaunay, l'esquisse faite au crayon, un autre portrait d'elle enfant, son père Fromental Halévy, Bizet peint à Rome par Giacomotti, son esquisse faite à la Villa Médicis par le grand peintre lorrain Sellier, son camarade à l'école de Rome, une photographie pittoresque de Bizet en uniforme pendant la Commune, puis des objets familiers, piano, encrier, canne, montre, son carnet d'adresses. Dans le salon qui lui fait face, un très beau portrait de Ludovic Halévy en compagnie de son ami Boulanger-Cavé par Degas (pastel et détrempe).

Enfin la vitrine sur la mort de Bizet. A côté de l'affreuse dépêche, le carnet intime de Ludovic Halévy, où il note d'une écriture fine et serrée « Bizet est mort cette nuit à deux heures du matin ; quels vingt jours je viens de passer ! Et que de tristesses nous attendent encore. Cette mort de Bizet est le plus effroyable malheur qui se puisse imaginer ».

Jeanne Marix

DOCUMENTATION CRITIQUE

ANALYSES MUSICALES

Trois œuvres orchestrales de Paul Hindemith. Mayence-Schott, 1938.

Parmi la production musicale orchestrale de ces dernières années, l'œuvre de Paul Hindemith apparaît au tout premier plan. Le compositeur allemand, parvenu maintenant à la maturité, possède une richesse de coloris et une vigueur de rythme qui s'incorporent d'une façon admirable à une écriture et à une facture dont la logique est incontestable.

L'Ouverture de « *Neues vom Tage* » composée en 1930 est une réussite parfaite à tous points de vue. Et si j'étais chargé d'établir une filiation ou de comparer cette œuvre avec les chefs d'œuvre classiques ou « classés » je n'hésiterais pas à prononcer les noms de Mozart et de Rossini.

C'est bien le Maître de Salzbourg que l'on retrouve dans la richesse de l'écriture et de la ligne mélodique ; mais le vigoureux et irrésistible crescendo obtenu dans la Coda par simple répétition ainsi que le caractère bouffe qui résulte de l'ensemble, placent l'ouverture de « Nouvelles du Jour » sous le signe de la « Pie voleuse » ou du « Barbier de Séville ».

C'est au cours de l'année 1932 que Paul Hindemith écrivit des variations sous le titre de « *Philharmonisches Konzert* » œuvre qu'il dédia à Wilhelm Furtwängler et à son célèbre orchestre « La Ste Philharmonique de Berlin ».

Naturellement, ces variations exigent un très grand orchestre (bois par 3). Le thème principal exposé dès le début est divisé en quatre grandes périodes ; chacune d'elle présente la particularité de débuter par l'arpège d'un accord parfait.

Les variations sont au nombre de six. Certaines sont très développées et constituent plutôt de longs commentaires thématiques que des variations proprement dites.

Dans la dernière, le thème est présenté par augmentation aux cors, cependant que l'orchestre l'enveloppe de traits vigoureux, d'arabesques fluides, de rythmes secs.

L'instrumentation est maniée avec une rare habileté, une technique vertigineuse, et n'était-ce la différence fondamentale qui est à la base de la conception musicale, on rapprocherait volontiers cette œuvre des Variations « Don Quichotte » de Richard Strauss.

Deux années encore, et voici (en 1934) la Symphonie « *Mathis der Maler* » inspirée par les tableaux du peintre de ce nom.

C'est tout d'abord l'ineffable « *Concert des Anges* » d'une beauté toute classique, d'une richesse thématique indiscutable, et par dessus tout d'une pureté digne d'un Fra Angelico.

L'emploi du thème austère d'un choral s'opposant à d'autres thèmes expressifs ou légers, confère à ce mouvement initial, une grandeur, une diversité et une couleur dont je sais peu d'exemples dans l'art symphonique.

C'est ensuite l'angoissante « *Mise au tombeau* » aux proportions relativement courtes, qui provoque un effet saisissant tant par son contraste frappant que par le potentiel émotif qui l'engendre.

Le troisième tableau intitulé « *La Tentation de Saint Antoine* » prend un caractère mélodramatique dont la valeur esthétique semble être en régression sur les deux mouvements précédents. Le chant du « Lauda Sion » et l' « Alleluia » concluant ce drame légendaire dans la formule « apothéose » n'apportent point la grandeur recherchée et attendue.

Mais le premier mouvement plane à une telle hauteur qu'il emporte l'admiration et permet à lui seul de classer celui qui le conçut, parmi les plus richement doués de l'Allemagne contemporaine.

JEAN ABSIL.

Œuvres pour orchestre, publiés par l'Édition Carisch S. A. Milan.

En l'année 1937, la maison Carisch de Milan dont on connaît l'immense effort en faveur de la musique italienne classique et contemporaine, a publié une notable collection d'œuvres d'époques et de valeur diverses.

Parmi celles-ci figurent : « *Quatre chansons populaires italiennes* » pour petit orchestre du Compositeur M. PILATI. Œuvre absolument impersonnelle, il faut bien le dire, mais dont le but évident est de présenter à un public non initié quelques perles du folklore national, et dont le mérite réside dans une harmonisation et une orchestration d'une grande probité.

«*Menuet et Gavotte*» à l'antique pour Quatuor d'archets, du Compositeur C. ADOLFO BOSSI, semble convenir tout spécialement à des groupements d'amateurs, ayant atteint le niveau moyen des études instrumentales (les violons restent dans la 1re position). Les thèmes ne manquent pas de valeur mélodique et l'ensemble sonne bien.

« *Symphonie en Do majeur* » de G. B. SANMARTINI. (Prix : 20 Lires) :

Formée de trois mouvements enchaînés : Allegro assai, Andante et Allegrissimo, cette œuvre, méticuleusement revue par le Professeur Fausto Torrefranca, est imprégnée d'un charme prémozartien.

L'auteur se contente d'un orchestre extrêmement réduit : quintette d'archets ainsi que 2 hautbois et 2 cors ; mais il prévoit l'adjonction facultative (et combien précieuse) de flûtes, bassons et timbales. Certes, cette symphonie ne constitue pas un des points culminants de l'art classique italien, toutefois le premier mouvement d'allure rythmico-dramatique, et la belle et pure ligne mélodique qui s'expose dès le début de l'Andante, affirment la place importante prise par le compositeur milanais dans la grande période italienne du XVIIIe siècle.

Sous la direction de Giuseppe Piccioli, l'édition Carisch de MILAN publie également une collection d'œuvres symphoniques italiennes des XVIIIe et XIXe siècles.

La Symphonie Concertante en Ré majeur de Gaetano DONIZETTI se contente d'un unique mouvement dans la forme traditionnelle de l'ouverture, et dans le style particulier à l'auteur de « La Fille du Régiment » .

Donizetti traite en maints endroits les « bois » comme un groupe homogène, ailleurs il leur confie l'élément mélodique que soutient le quatuor, à la manière des airs d'opéras.

Deci delà apparaît quelque gaucherie harmonique, mais les rythmes énergiques

et certains « staccacti » sautillants des bois, donnent à cette ouverture un charme tout spécial, et le caractère très représentatif d'une époque.

La Scuffiara, Symphonie de Giovani PAISIELLO (Prix 30 lires), n'est que l'ouverture, dans la forme traditionnelle évidemment, de l'Opéra du même nom. Celuici fut représenté en l'année 1793, l'auteur était alors dans la période de maturité.

Ainsi que bien des œuvres publiées dans cette collection, l'ouverture de la Scuffiara ne présente rien de bien saillant ; mais l'œuvre qui ne requiert qu'un orchestre moyen, a sa place toute indiquée dans les programmes des Waux-halls.

JEAN ABSIL.

Joaquin Rodrigo. *Zarabanda Lejana y Villancico* pour orchestre à cordes, Paris, Max Eschig. Part in 16° Pr. 15 Fr.

S'inspirant du Concerto de Noël de Corelli, le compositeur Joaquin Rodrigo a écrit pour orchestre à cordes une Pastorale d'un charme très prenant.

Une introduction intitulée « Sarabande lointaine » constitue une sorte de prélude mystique.

L'une et l'autre pièces sont parfaitement écrites pour les cordes. Celles-ci divisées, atteignent souvent à une grande plénitude sonore. La recherche des timbres (sons harmoniques — sourdines — pizzicati harmoniques) apporte une grande variété à cette œuvrette qui utilise en maints endroits quelques frottements harmoniques délicieux.

J. A.

E. R. Blanchet, *Ballade pour 2 Pianos,* op. 57, avec une version pour piano et orchestre (orchestration de E. ANSERMET). Paris, *Max Eschig.* Prix 25 et 18 Fr.

Bien qu'elles aient été cultivées par les grand Maîtres (Mozart - Clementi - Saint-Saëns - Busoni - Strawinski etc...), les œuvres pour 2 pianos concertants ne semblent pas avoir beaucoup tenté les compositeurs.

En effet, la proportion des œuvres originales pour deux pianos seuls est très minime comparée à celle des concertos et pièces concertantes avec orchestre.

Certes, l'attrait de ce dernier genre est indiscutable ; sa richesse en timbres et combinaisons sonores est séduisante. Il est pourtant hors de doute que la composition originale pour 2 pianos possède sa physionomie et son expression propres. Il n'est que d'entendre les œuvres traitées sous cette forme par les maîtres cités précédemment pour en être convaincu.

Le compositeur E. R. Blanchet a traité cette forme avec habileté dans son opus 57 ; oppositions et contrastes des timbres ainsi que des éléments thématiques et rythmiques, alternent avec les combinaisons et les mélanges du plus heureux effet.

Un rythme ternaire très allègre domine ce mouvement unique, très développé et tout à fait dans le caractère de la « Ballade ». Dans la Coda, l'auteur tire des deux pianos un effet sonore considérable.

Avec la version pour *1 Piano et Orchestre* de M. E. Ansermet, il semble que l'on se trouve devant un œuvre différente. Certes, cette version a le grave défaut de présenter comme élément principal la partie de premier piano qui avait originalement été conçue pour s'allier avec un autre piano et non dans le but d'être mis en relief par un orchestre.

Mais celui-ci est traité avec une réelle science et une couleur vraiment remarquables. Et malgré la préférence que tout musicien accordera à la version originale, il n'en est pas moins vrai que la réalisation de M. E. Ansermet est digne d'un franc succès.

Jean Absil.

Marcel Delannoy. *Grande suite de la Pantoufle de Vair.* — Paris, Max Eschig. Part. in 16°. Pr. : 30 frs.

« Cendrillon » ou la « Pantoufle de vair » fut créé à l'Opéra Comique de Paris, en 1935. Le compositeur français Marcel Delannoy en a tiré une grande Suite-Ballet en cinq parties enchaînées où l'on retrouve certains épisodes du célèbre conte de Charles Perrault.

Dans cette suite, l'auteur emploie le grand orchestre (tous les instruments à vent par 2) mais il use d'un ensemble considérable d'instruments à percussion (13 instruments en sus des timbales). De plus, il fait un usage constant du piano-luthéal (inventé par le Belge Cloetens) souvent à titre de renforcement de l'une ou l'autre partie, parfois aussi en lui attribuant un rôle de soliste.

Le 1er Mouvement est intitulé « *Départ pour le Bal* » (les deux mauvaises sœurs s'habillent pour le bal, aidées de Cendrillon qu'elles rudoient). Sorte de Prélude au rythme incisif, faisant emploi d'une « percussion » variée et contenant un dialogue très bien venu du violon solo et de la clarinette, avant le retour de l'idée principale.

Une *Méditation* sert d'opposition et de second mouvement (près du feu, Cendrillon, mélancolique, rêve). Ce sentiment est habilement évoqué par une mélodie confiée successivement au hautbois, à la clarinette puis au basson.

Maintenant, grâce aux enchantements de la Fée, Cendrillon, parée comme une Princesse, roule en carrosse vers le Palais du Prince Charmant ; c'est par une *Marche* que le compositeur dépeint cette action toute théâtrale. A noter dans sa partie centrale, la combinaison heureuse des instruments à vent et du luthéal que martèlent grelots et fouet.

Nous voici au *Bal du Prince Charmant.* Les hommages sont rendus au Prince dans une introduction « Maestoso » suivie d'un *Menuet* précieux. Mais une autre Princesse fait son entrée (retour du Maestoso) et tout le monde admire sa grâce (allegretto très léger et très délicat). Le Prince l'ayant priée de danser, une tendre *Valse* les unit. Peu après, deux négrillons « sauvages », à l'ancienne mode, esquissent une sorte de « rumba » voluptueuse où interviennent le timbre sec du piano et de multiples instruments de « Jazz ». Les couples enamourés gagnent les jardins nocturnes.

Minuit sonne au lointain et Cendrillon s'enfuit.........

Voici enfin l'*Apothéose* : le mariage de Cendrillon et du Prince Charmant, pendant que tintent cloches et carillon.

Le langage harmonique de M. Marcel Delannoy constitue un retour aux traditions anciennes, ou mieux un recul, si l'on considère l'apport des musiciens français de sa génération. L'évolution naturelle et indiscutable de l'harmonie serait-elle considérée comme un facteur d'ordre secondaire ? Quoiqu'il en soit, il ne manque à l'auteur de « La Pantoufle de vair » ni la richesse du coloris orchestral ni l'invention mélodique, et cette œuvre qui se distingue par de réelles qualités scéniques, mérite certes le succès que lui a réservé l'Opéra-Comique.

Jean Absil.

Rossini. *Deux mouvements symphoniques.* Revision de E. Guarnieri. — Milan, Ed. Carisch. Partition d'orchestre.

L'Édition Carisch de Milan vient de publier deux Mouvements Symphoniques dûs à la plume du grand Maître de l'Opéra-bouffa du 19e siècle : Gioachino Rossini. Ces œuvres, peu ou pas connues du public des concerts, évoquent dans le cadre d'une construction classique, toute la verve rossinienne, tout le caractère brillant et théâtral de l'auteur du « Barbier ».

Conçues toutes deux pour un orchestre aux proportions moyennes (les bois par deux — deux cors — quintette à cordes), leur exécution semble être à la portée de nombreux orchestres tant pour le degré de force (qui ne dépasse pas celui des ouvertures très en faveur à l'époque néo-romantique) que pour le côté esthétique. Oeuvres rêvées pour les programmes symphoniques sérieux des Waux-Hall et de maints groupements réduits de province.

La *Scala di Seta* débute par l'Andantino traditionnel, qu'amorce un trait vif. Un thème énergique confié d'abord aux « cordes » seules puis repris par les « bois » seuls, affirme avec force les toniques et les dominantes du ton d'ut majeur. La seconde idée, qu'on dirait échappée de la « Pie Voleuse », porte la marque très personnelle de l'auteur : enjouée, spirituelle. Les rythmes incisifs et la progression dynamique par répétition jusqu'à saturation sont aussi très personnels. Après de très sages développements présentant cette seconde idée dans les tons voisins, s'achemine la réexposition où l'auteur affirme une fois encore le ton d'ut. Les traits fusent, les accords habilement disposés scandent les temps, affirment ainsi la carrure du rythme, comme l'avaient été précédemment celles de la forme et de la tonalité.

Il Signor Brachino ne présente pas, comme l'ouverture précédente, un Andante d'introduction, mais un Allegro amène le thème principal que les violons exposent après quelques « con legno ». Ceux-ci jouent un rôle évocateur sans aucun doute, car l'auteur ne craint pas de les redire lors de la réexposition ainsi qu'à la fin de « la Coda », les mettant ainsi chaque fois habilement et spirituellement en relief. Au surplus, l'ouverture « Il Signor Brachino » est identique quant à la coupe et quant à l'écriture à l'œuvre citée précédemment.

C'est, je le répète, toute la verve de l'opéra-bouffe qui s'y étale, avec ses formules périmées, mais aussi avec une pointe d'esprit très particulière et très caractéristique de l'auteur et de l'époque.

Jean Absil.

Joh. Nep. David. *Partita pour orchestre* (1935). — Leipzig, Edit. Breitkopf et Härtel. Part. in 16°.

La forme de la Partita (si tant est que la Partita puisse constituer une forme) convenait admirablement au tempérament du compositeur Joh. Nep. David.

D'un thème principal, il tire cinq mouvements d'une écriture extrêmement serrée. Évidemment, au cours des différents mouvements, il crée des thèmes secondaires ; pourtant, ceux-ci ne font qu'une apparition fugace, car c'est le thème initial qui constitue toute la trame mélodique de l'œuvre et qui, en quelque sorte, en est l'âme.

Quoique traitée en « fugato » et parfois même en « stretto », la *première partie*

est construite dans la forme de la sonate bithématique. Le travail polyphonique, très dense, se relâche un peu dès l'apparition du thème secondaire. Mais la conclusion de cette première partie présente une combinaison de mesures binaires et ternaires dont l'effet est grandiose. Signalons toutefois, en passant, le danger de cette polyphonie qui entraîne parfois les « bois » et les « cordes » dans des registres insonores, en raison des dispositions des « cuivres » dans l'aigu.

Plus faible est le *second mouvement* (andante à deux thèmes) ne présentant qu'un vague rapport avec le thème principal.

Le *troisième mouvement* est un « andante con moto » qui semble faire double emploi avec le précédent. Ici le travail thématique redevient dense et domine de temps à autre, au détriment du coloris orchestral ; la conclusion amène un peu plus de fantaisie.

Un « *Allegretto con grazia* » débute en 5/4 et donne bientôt naissance à un Menuet. Sous la partie mélodique confiée aux 1ers violons se cache un petit dessin qui n'est autre que le thème principal transformé.

Dans le *Final*, le thème s'amplifie et s'autorise des 8 premières notes du thème principal, alors que dans les mouvements précédents les modifications de ce même thème ne portaient que sur les 4 notes initiales. L'auteur fait ensuite appel au thème secondaire du 1er mouvement qu'il transforme également, mais les développements, ainsi que la péroraison, déçoivent par leur facture même, malgré l'effort visible que fait l'auteur pour construire une « strette » par de multiples procédés contrapunctiques.

Les mouvements impairs de cette « Partita » sont les mieux venus ; c'est à dessein, sans nul doute, que le compositeur leur a opposé les contrastes des 2 mouvements pairs, lesquels ont peut être l'avantage de laisser reposer l'auditeur après les enchevêtrements des mouvements qui les encadrent.

Dans l'ensemble, cette œuvre témoigne d'un métier de contrepointiste hors pair. Avec une habileté déconcertante, le compositeur transforme, renverse, augmente, diminue et combine ses thèmes, ce qui confère à cette œuvre, à défaut d'un sentiment émotif, une grande unité.

JEAN ABSIL.

J. S. Bach. *Toccata et fugue en ré* pour orgue, transcrites pour grand orchestre par A. TANSMAN. Partition d'orch. miniat. Paris, Édition Max Eschig, Prix : 18 fr. fr.

Tour à tour, divers maîtres se sont essayés au jeu périlleux de transcrire pour l'orchestre les grandes œuvres de Bach. Après Schönberg, Casella, Webern, Klenowsky (Wood) et sans doute beaucoup d'autres restés inédits, M. Tansman s'y essaie à son tour et il convient de reconnaître que, *de visu*, son travail paraît adroitement exécuté. Il ne semble pas qu'il s'agit ici d'une reconstitution, par l'orchestre, des sonorités propres à l'orgue, mais bien d'une transcription avec les multiples ressources de la symphonie contemporaine. Ce doit être d'un effet grandiose.

P. G.

Stan Golestan. *Concerto moldave pour violoncelle et orchestre* (1935). — Paris, Édition Durand. Part. in-16. Prix : 30 frs.

Le CONCERTO de violoncelle du compositeur roumain Stan Golestan constitue en quelque sorte une paraphrase des thèmes folkloriques de la Moldavie.

Judicieusement choisis, ces thèmes offrent à l'auteur l'occasion de faire « chanter » le soliste dans les registres les plus favorables ; le mouvement lent, formant la seconde partie, témoigne particulièrement de cette qualité.

Écrite pour grand orchestre et instrumentée avec le métier sûr et solide qui caractérise toute la production de l'auteur, cette partition semble placée sous le signe de Dvorak ou de Max Bruch.

S'il ne fait point d'emprunts aux innovations harmoniques et aux timbres modernes, M. Stan Golestan équilibre parfaitement son orchestre ; en aucun cas, celui-ci n'écrase le soliste, auquel il confie en général un rôle plutôt chantant; à l'orchestre est dévolu celui d'accompagnateur.

Dès l'Introduction, apparaît dans le premier thème un fragment cellulaire qui se retrouvera plus loin dans l'Andante et dans le Final. En outre, l'Allegro initial contient des développements bien venus où le violoncelle solo peut déployer toute sa virtuosité.

Construit dans la forme du Lied avec développements, l'Andante contient d'heureuses modulations et des phrases bien venues écrites dans le meilleur registre.

Cet Andante s'enchaîne au « Rondo-Final » où s'affirme la cellule thématique principale en une sorte de danse populaire, entrecoupée par une phrase très expressive, laquelle présente un aspect caractéristique du folklore moldave.

Cette forme du « rondeau » offre une alternance de mouvements vifs et lents, qui donnent au virtuose l'occasion d'étaler toutes ses qualités de charme, de puissance expressive autant que sa virtuosité technique.

Jean Absil.

Darius Milhaud. *La création du monde*, sur un scénario de Blaise Cendrars. — Paris, Éd. Max Eschig, Part. de poche. Prix : 20 frs.

C'est avec un réel sentiment d'admiration qu'on relit ces pages d'une richesse mélodique remarquable, dans lesquelles l'auteur avait atteint, déjà en 1923, une rare perfection.

La *Création du Monde* est conçue pour orchestre de chambre. La signification principale de cette œuvre réside dans l'économie des moyens employés, dans la diversité des timbres, dans cette polyphonie parfois très dense, toujours claire en raison du petit groupement.

Huit instruments à percussion et cinq timbales forment le noyau central de cet orchestre, auquel s'adjoint deci delà le piano traité lui aussi en l'occurence comme une « percussion ». C'est à dessein que l'auteur s'est privé du concours de l'alto à cordes pour le remplacer par un saxophone alto qui lui offrira le timbre mélancolique rêvé, dans l'Introduction et le Final.

Une telle quantité d'instruments à percussion semble présenter de prime abord un déséquilibre dynamique évident si on le compose aux II instruments à vent et aux 4 instruments à cordes dont se compose l'ensemble. Il n'en est rien, car l'auteur des « Choéphores » sait doser cette percussion avec une admirable précision ; mieux, il lui confère une expression réelle.

Quoi de plus émouvant que cette Grosse-Caisse scandant un rythme régulier pendant tout le Prélude, et évoquant ainsi le chaos à l'origine des choses ?

Quoi de plus clair que ce « Fugato » sur lequel est construit le premier mouvement dont les fragments thématiques sont confiés tour à tour à la contrebasse, au trom-

bone, au saxophone alto et à la trompette? Pendant qu'ils tissent une polyphonie des plus riches, se déroule un rythme obstiné des instruments à percussion diversement combinés.

Mais voici le second mouvement : le centre de l'œuvre. S'il rappelle l'Introduction par son rythme et ses figures mélodiques d'accompagnement, il contient un joyau : le thème mélancolique que chante le hautbois et que le cor reprend ensuite, thème qui possède un charme inouï, presque obsédant.

C'est de sa cellule que sont issus la plupart des dessins mélodiques du Ballet. C'est lui encore que les violons redisent dans le 3e mouvement (vif) qui ramène comme dans le Prélude ce rythme obstiné de la grosse caisse.

C'est toujours lui que nous retrouverons enclos dans la longue mélodie que chante la clarinette dans le 4e mouvement, et, un peu plus loin, le saxophone alto.

Enfin, c'est encore le thème du hautbois, simple comme une chanson populaire, empreint d'une mystérieuse nostalgie, qui donne naissance à toute la thématique de « La Création du Monde », réalisant ainsi l'unité, non par le moyen banal d'une répétition, mais uniquement par une sorte de variation mélodique.

Cette œuvre que les dédicataires, M. M. Paul Collaer et Roger Desormière, ont présentée maintes fois en Belgique, n'a pas été sans surprendre par sa nouveauté, par l'audace de sa conception orchestrale, et principalement par l'emploi de nombreux instruments à percussion.

Aujourd'hui, elle est au nombre de celles qui marquent une date, de celles surtout qu'on ne se lasse pas de relire et d'entendre.

Jean Absil.

Marcel Mihalovici. *Divertissement, pour petit orchestre.* (durée 12 minutes 1/2). — Paris, Ed. Max Eschig, Part. in 16° Prix : 19 fr.

Conçu pour petit orchestre (7 instruments à vent, 6 instruments à percussion, pouvant être joués par un seul instrumentiste, 1 piano et 1 quintette à cordes en nombre restreint), ce « Divertissement » témoigne d'une science consommée de l'orchestration. Son écriture serrée, l'extrême diversité des combinaison de timbres et le caractère rhapsodique de sa facture, en font une œuvrette extrêmement agréable.

Peut-être pourrait-on lui reprocher un manque de consistance des éléments thématiques dans le n° 1 intitulé « *Générique* », pourtant de caractère très positif et d'une pleine sonorité, admirablement traitée, dans le n° 3 intitulé « *Capriccio militaire* » (de coupe classique) et dans l'*Interlude*, pièce sans grand caractère.

Par contre, l'*Aria* (2e Mouvement) présente, au violoncelle solo, une phrase très bien venue. Dans le « Capricio militaire », la reprise du thème principal est traitée fort spirituellement aux cuivres, soutenus par des percussions diverses : batterie, piano et pizzicati.

Sans doute, le « *Final* » mérite-t-il tous les suffrages. Les thèmes très adéquats à la forme rondeau, leur caractère primesautier, la richesse de l'orchestration et l'habileté du travail thématique lui confèrent une certaine perfection qui rachète largement l'inconsistance thématique signalée plus haut.

Mais c'est bien là un « Divertissement », dont l'esprit rejoint la « musique de ta-

ble » des Maîtres du XVIIIe siècle, et l'auteur l'a agrémenté de libertés harmoniques délicieuses.

JEAN ABSIL.

Ernst Pepping : *Sonate I. Sonate II.* pour piano. Mayence, B. Schott's Söhne.

La renommée de ce jeune compositeur allemand n'a guère dépassé les frontières de son pays, ce qui ne l'empêche pas d'y jouir d'une réputation solidement et dûment établie. Dès l'abord, il fut un représentant du mouvement constructiviste qui compte tant de jeunes parmi ses adhérents. Il est clair que ceux-ci n'ont pas tous suivi les mêmes voies ; ainsi Pepping est-il de ceux qui dès l'abord s'opposèrent radicalement et nettement à l'atonalisme. Il ne faut pourtant pas taxer de réactionnaire un esprit qui reconnaît les limites de ses forces et préfère s'en tenir à des traditions vivantes et solides, et ne pas se lancer dans de folles aventures qu'il n'est pas de taille à courir. Tel est réactionnaire qui s'insurge contre le présent en se réclamant du passé ; or, Pepping a repris à sa façon l'œuvre des anciens cantors ; mais il élargit leur formes et leur technique, tout en demeurant à leur égard dans une filiation assez directe. J'avoue que tout ne me plaît pas dans son œuvre d'un ton parfois trop sévère et d'une facture trop abstraite, que ne compense ni la vigueur de l'inspiration ni l'élan créateur ; pourtant ces deux sonates m'enchantent, et d'un bout à l'autre.

De difficulté moyenne, elles ne posent pas de problèmes esthétiques ou pianistiques ; elles sont d'une grande pureté d'écriture et d'expression, d'une simplicité étonnante, chez un compositeur rompu aux jeux du contrepoint, de la linéarité. Cependant, à les analyser de près, on décèle quelle connaissance profonde du métier préside à ces jeux subtils de tonalités et de lignes et quelle science aussi de la forme. Il est évident que ce dernier élément, par tout ce qu'il apporte de sérieux, de profond et de régulateur, mérite une mention spéciale ; l'auteur, particulièrement bien doué à ce point de vue, tire un parti remarquable, dans la première sonate,de la construction binaire qui est à la base des trois mouvements ; la beauté formelle du premier contraste ingénieusement avec les rythmes curieux du dernier. La deuxième sonate emploie des formes plus classiques et manifeste un caractère plus harmonique ; le premier mouvement est un thème avec variations, le second un rondo, le troisième une marche: on voit que les constructions ternaires prédominent.

Bien qu'on puisse affirmer que la première sonate est plus conforme au tempérament du compositeur, et que ma préférence personnelle y aille aussi, il me semble difficile d'établir que la deuxième lui soit inférieure. Il est certain que la littérature pianistique n'a rien donné dans ce genre qu'on puisse lui comparer parmi les dernières œuvres allemandes. Je n'en déduis pas que Pepping deviendra une personnalité de premier plan dans la musique contemporaine, mais il incarne certes de façon remarquable l'esprit musical de sa race tel que le firent les anciens cantors ; et, s'ils n'eurent pas le génie d'un J.-S. Bach, ils ont contribué tout de même à créer l'image musicale d'un temps et à enrichir le patrimoine artistique de leur nation par des œuvres destinées aussi bien au concert qu'à la pratique, plus humble mais non moins importante, des amateurs.

D. DILLE.

LES REVUES

LA VIE MULTIPLE DE FRANZ LISTZ :

Dans les *Acta Musicologica*, t. IX, fasc. III et IV et T. X, fasc. I et II, E. Haraszti résume, dans un vaste ensemble, tous les problèmes que suscite la vie multiple de Liszt. Tous proviennent du fait que la vie sentimentale du maître déterminait sa vie intellectuelle.

Les légendes ont envahi sa carrière, pourtant encore si proche de nous, dans le temps. On a parlé d'une crise mystique survenue à la suite de sa rupture avec Caroline de St Cricq, d'une grave maladie qui causa même sa mort, d'après certains journaux. Sur ces bruits, Liszt lui-même laisse planer un mystère.

Mais l'erreur la plus grave fût de considérer le musicien comme un écrivain romantique. Il est prouvé, et Mr. Haraszti le fait avec une abondante et sûre documentation, que Liszt s'est laissé entraîner par Madame d'Agoult à cette supercherie. Bien plus, il y prit plaisir, car après leur rupture en 1847, il lui demanda de faire une préface aux rhapsodies hongroises, ce que la comtesse refuse. Lamystification reprend à l'époque de la liaison avec la princesse Wittgenstein ; il semble, du reste, qu'à ce moment un grand nombre de collaborateurs écrivent sous la signature de Liszt. Sa correspondance est, à cet égard, tout à fait révélatrice.

Mr. Haraszti aborde ensuite l'étude de la formation du maître. Il insiste sur l'influence qu'eurent sur le jeune homme, peu cultivé, le milieu parisien et le romantisme français. C'est sous le coup du romantisme que, pianiste et virtuose, « il brise les entraves scholastiques imposées par Czerny ». La recherche des effets orchestraux analogues à ceux de Berlioz, le souffle héroïque qui passe dans ses compositions étaient considérés à l'étranger comme caractéristiques de la manière française. Sa technique était fulgurante, sa méthode tout à fait neuve. « Il tâcha de répartir les forces motrices des doigts sur la surface du dos... dans les mouvements du buste ». Il innove le jeu « naturel » auquel participe l'être entier. Son style est profondément empreint de la romance française sentimentale et du mélodisme italien ; le chromatisme, dans lequel on voit une influence de Chopin, ajoute à ce complexe une note étrange, qui distingue son accent. Très tard, il en vient à la composition d'orchestre dans laquelle il demeure longtemps fort maladroit. La symphonie deFaust est une exceptionnelle réussite dans sa carrière de compositeur et une énigme. Les fameuses rhapsodies hongroises sont nées chez Liszt d'un sentiment patriotique très évident mais la mélodie hongroise est représentée par lui sous l'angle de son romantisme intensif.

L'auteur examine ensuite l'attitude politique de Liszt qui ne fit pas de politique mais y fut très sensible. Français de formation, il était hongrois de cœur et manifestait un nationalisme sentimental.

L'étude de M. Haraszti englobe la personnalité du musicien et de l'homme à la fois, mais de nombreux problèmes resteront encore en suspens, tant que l'on ne sera pas en possession de toute la correspondance de Liszt.

DAS MATERIAL DER MUSIK :

Que comprend-on par « matériel » de la musique ? (*Was ist eigentlich das « Material der Musik »?*) Tel est le titre d'un article des *Acta Musicologiae* (t. X, fasc. III), où Othmar Reich (Prague) résume en quelques pages ce vaste problème. Pour plus de clarté, l'auteur pose la

question en comparant le phénomène musical au phénomène plastique. Si le matériel du sculpteur est le bloc, peut-on dire que celui du musicien soit le son ? Et ici, intervient une distinction capitale : la *chose physique* qui est avant d'être formée, et la *perception* que nous en prenons. L'une qui exige d'être faite, travaillée, et l'autre qui s'impose à nous, sans exiger de notre part aucun travail.

Le son, répond l'auteur à sa question, n'est pas une chose physique, un matériel, mais bien la *vibration du son*, vibration qui n'est déjà plus informe mais coordonnée à l'intérieur d'un système. C'est cette vibration du son qui constitue le matériel musical. Mais si ce matériel existe pour celui qui fait de la musique (qui joue et par là provoque des vibrations sonores), pour celui qui le perçoit, il n'est pas de matériel. L'expérience musicale s'infiltre en nous sans aucun don ou travail de notre part. Pour le compositeur on peut en quelque sorte parler de matériel mais pas de substance physique. Par exemple, l'accord parfait d'ut majeur, doué de nature physique par les vibrations sonores qu'il dispense, se résoud immédiatement chez le compositeur en un sentiment qu'il a de l'accord d'ut majeur. Et cette perception intime de l'accord est toute autre chose que l'accord physique. Cette distinction entre matière physique et sensation profonde peut, du même fait, s'étendre aux diverses formes musicales : motif, période, thème, etc...

En bref, si la musique jouit d'un certain matériel, il ne peut en être question que pour la vibration sonore qui prend corps à un moment précis d'exécution. Pour le reste, *musique est avant tout expérience.* SUZANNE CLERCX.

L'APPORT ITALIEN A LA MUSIQUE RELIGIEUSE MEDIEVALE :

Il faut être Johannes Wolf pour pouvoir réaliser une synthèse aussi magistrale de tout ce que l'Italie offre d'apport à la musique religieuse médiévale (*L'Italia e la musica religiosa medievale*). Dans son article de la *Rivista Musicale Italiana*, 1938, XVI, Fasc. 3. et 4., il établit avec autant de savoir que d'aisance le tableau général de ce que la péninsule apporte dans le domaine musical depuis le temps de la république jusqu'à la fin du moyen-âge.

Il ne faut pas insister sur l'importance qu'eurent, dans la formation du chant religieux, des réformateurs et des créateurs comme S. AMBROISE DE MILAN et S. GRÉGOIRE LE GRAND. Tout le monde s'incline de la même manière devant le vrai génie de *Guido d'Arezzo*.

Mais sans parler expressément des hommes, l'Italie a donné des œuvres et des genres ; la floraison des séquences et des tropes illustre la littérature musicale du moyen-âge. Ces deux formes, comme le dit heureusement J. Wolf, sont nées d'un désir d'embellir et d'intensifier le service divin. Elles sont une expression plus précise accordée aux impersonnelles jubilations des Alleluia.

Dans le domaine de la musique religieuse populaire, l'Italie ne reste pas en arrière. Les mélodies du peuple pénètrent et vivifient l'art religieux. Les hymnes cultivés par les successeurs de S. Ambroise de Milan et notamment AURELIO PRUDENZIO, proposent déjà la coupe plus décisive, les retours et les répétitions que le peuple affectionne. Au XIIIe s. c'est la *Lauda populaire* dont l'œuvre de St François d'Assise offre le plus pur exemple. La lauda, qui est en réalité une chanson religieuse s'adressant au Christ, à la Vierge ou aux Saints jouit d'une littérature importante. JACOPONE DI TODI y excelle. Il faut signaler pour Pérouse la forme de la *Lauda dialoguée* qui est, pour l'Italie, à l'origine du drame religieux, quoique ce genre ait d'autres sources dans la lecture de la Passion par plusieurs personnages. J. Wolf termine son article en examinant brièvement ce que l'Italie a donné à la musique dans le domaine de la polyphonie. De l'organum au motet, la musique italienne se distingue de sa voisine la française par un sens étonnant de la mélodie qui constitue la source sans cesse jaillissante de toute musique italienne.

S. CL.

LE REBEC DE S. CATHERINE DE VEGRI :

Dans le même revue B. Disertori consacre au rebec de Sainte Catherine de Vegri, conservé à l'église du « Corpus Domini » à Bologne un important article (*Il più antico esemplare esistente di strumento ad arco*). Cet instrument, spécialement construit pour la sainte, peut dater du milieu du xv[e] s. Il est parfaitement conservé. Or le plus ancien exemplaire connu jusqu'à présent est une viola pouvant dater d'environ 1500 et conservée à Vienne au Musée Instrumental. L'auteur donne de l'instrument une excellente description, illustrée de trois photographies, montrant le rebec sous diverses faces. Du fait que la touche du rebec est au même niveau que la table supérieure, Disertori en conclut que la technique de l'instrument était essentiellement basée sur la simultanéité des sons. Il termine son exposé par une note très détaillée sur la vie de la sainte et sur tout ce que l'on sait au sujet de ses qualités de peintre et de musicienne.

SUZANNE CLERCX.

L'EXAMEN BIOTYPOLOGIQUE DES APTITUDES MUSICALES :

Au même n°, sous le titre *Biotipologia e talento musicale*, G. Mazzini préconise un examen sérieux de tous les sujets qui se destinent à faire des études musicales. Cet examen, qui a pour objet de reconnaître les tendances et les vocations, sera tout aussi bien de nature biotypologique qu'intellectuel. Le résultat en sera de donner des indications précises et des suggestions pratiques sur la santé du sujet, sa résistance physique, son potentiel d'émotivité, ses dons. Vue et ouie seront particulièrement soumis à un contrôle soigneux.

Sans vouloir affirmer que G. Mazzini va trop loin en attribuant des qualités trop précises à certaines glandes (la thyroïde déterminerait spécialement des qualités d'intuition, de fantaisie et d'émotivité ; l'hypophise renforcerait la volonté et impliquerait un esprit critique et réaliste etc...), il semble cependant que les facteurs qui contribuent à l'éclosion ou à l'épanouissement du talent ne sont pas seulement dus à des phénomènes physiologiques. Sans doute une santé parfaite et l'harmonieux épanouissement de toutes les facultés physiques contribuent-ils fortement à l'éclosion du talent. Mais un examen dirigé dans ce sens uniquement semble ignorer les lois mystérieuses du véritable génie. Précoce ou tardif, il n'a pas de lois. Esprit sain dans un corps sain, soit. Mais le génie ne s'embarasse pas de ces contingences. L'esprit souffle où il veut.

L'ÉVOLUTION DE L'OPERA :

Si l'on veut en croire E. R. Mayer l'opéra depuis Monteverdi aurait à peine évolué (*Verso quali metè è diretta l' « opera »?*) (*Rivista Musicola italiana*, 1938, XVI, fasc. 3 et 4). Une ligne claire part du drame classique pour rejoindre à travers la représentation des mystères médiévaux et le théâtre baroque, le théâtre d'aujourd'hui. Le développement organique qu'il a subi (évolution au point de vue instrumental et formel surtout) n'entame en rien le développement spirituel du genre. Entre l'Orfeo de Monteverdi et la Lucrezia de Respighi il n'y a aucune différence essentielle : tous deux sont, au même titre, des opéras, que distingue seulement l'instrumentation plus moderne du dernier.

Toute l'évolution est donc encore à venir. Dans quel sens peut s'opérer cette évolution ? Comme le drame grec concentrait toute son efficacité dans la parole, et l'opéra moderne dans la musique, l'opéra de demain sera rythmique. Un retour conscient à la tradition classique va de pair avec la renaissance d'un théâtre populaire, qui nécessairement se plie aux goûts d'un public plus vaste.

Il faut en outre faire la part du théâtre cinématographique qui apportera avec lui des lois nouvelles. Mayer ne croit pas à l'efficacité d'un théâtre cinématographique dont le répertoire

serait un adaptation d'opéras préexistants et créés pour la scène. Le nouveau théâtre doit se soumettre aux lois du film en même temps que sa musique doit s'adapter aux nouveaux procédés sonores. Ce chemin trouvé, les deux genres, théâtre scénique et cinématographique évolueront parallèlement comme il se doit. SUZANNE CLERCX.

A LA RECHERCHE D'UNE FORME LYRIQUE :

Le numéro de juin de la *Revue musicale*, est consacré à des *Questions d'esthétique et d'histoire.* Les articles ne justifient pas toujours le titre proposé. (Actuellement on parle tant et tant d'esthétique musicale qu'il faudra bien un jour définir ce que l'on entend par là et quelle discipline doit en émaner). Cette réserve ne s'adresse nullement à l'article de Mario Versepuy, *A la recherche d'une formule lyrique.* Il ne s'agit pas des moyens d'expression : écriture par plans, recherches mélodiques, polytonales, atonales, rythmiques ou instrumentales etc... qui ne dépassent guère le domaine proprement musical. La formule lyrique doit être trouvée sur le terrain poético-musical et réaliser une synthèse parfaite des deux éléments en cause. Or les moyens musicaux viennent souvent à l'encontre de l'expression poétique ; le rythme canalisé, figé dans les barres de mesures, la force que l'on impose à des volumes sonores de plus en plus envahissants, sont totalement étrangers à l'essence poétique de la musique.

L'auteur propose, à la lueur de l'histoire, un retour à certains disciplines régénératrices : l'Art religieux (pris non seulement au sens propre mais aussi dans le sens élargi d'un art dépouillé, auquel atteignent certains grands maîtres dans leurs ultimes compositions) l'Art populaire (dont les sources remontent à la mélodie grégorienne pour beaucoup de nos provinces occidentales) ; et les bruits de la nature ; la *symphonie des choses* est ici comprise par Mario Versepuy dans le sens impressionniste. Il n'entend pas « envisager les bruits naturels dans ce sens agressif, mais adouci, estompé, feutré ». Tout cela serait très bien si l'auteur ne semblait vouloir tourner le dos à toute architecture ; rythme libre, mélodie libre, « fond mouvant fait de l'enchevêtrement rationnel et musical de lignes voilées, de tonalités douces et harmonieusement miroitantes...». font fi des lois fondamentales qui représentent la longue et prodigieuse conquête de la musique occidentale. Pour périmées que soient certaines formules, les grandes formes évoluent et peuvent s'adapter à toute recherche lyrique. En renouveler le sens, tel est le bond à réaliser.

GABRIELE D'ANNUNZIO CONNAISSEUR :

Dans le même numéro de la *Revue musicale*, L. Kochnitzky montre et ce que le poète doit à la musique et ce que la musique lui doit. Sa sensibilité et son inlassable curiosité préludèrent aux travaux des musicologues par la découverte de grands noms oubliés de l'époque baroque : Frescobaldi, Scarlatti, Veracini et Vivaldi, Rameau et Couperin. Bien plus, « il a fait œuvre de vulgarisateur en rendant familiers aux millions de lecteurs de ses romans ces noms oubliés ».

En plein vérisme, il a manifesté une étonnante prescience de la musique nouvelle ; sa spiritualité et sa croyance à une renaissance italienne s'est étendue à bon nombre de compositeurs de son pays comme Pizzetti, Malipiero, Casella. Son influence atteint la grandeur du rayonnement.

MUSICIENS FRANÇAIS :

Quelques musiciens français font l'objet du numéro de juillet-août de la *Revue Musicale.* Boieldieu, J. J. Mouret, Roussel, J. Samson. L'étude de Renée Viollier sur Jean Joseph Mouret retient tout particulièrement l'attention. Dans une sorte d'avant-propos, R. V. rassemble toutes ses connaissances au sujet de l'œuvre de ce musicien français du XVIII[e] s. et montre dans un

bref aperçu, ce que la musique française lui doit en apports et en invention : le bouleversement qu'il impose au genre de l'*opéra-ballet*, l'*opéra pastoral*, les recherches instrumentales dans le domaine de la symphonie naissante marquent les étapes de son œuvre. L'influence qu'il eût sur Rameau (contre lequel il devait prendre parti) vaut d'être mentionnée.

La carrière heureuse, puis tragique de J. J. Mouret fait l'objet de l'article qui suit. Il faut particulièrement admirer que R. Viollier la retrace par le dedans et que les allusions qu'elle fait à l'œuvre du maître dénotent une connaissance profonde et une compréhension très réelle du développement interne de l'art de Mouret. R. Viollier donnera sans aucun doute une étude très substantielle sur cette attachante figure qui illustre la grande musique française.

J. Dupont fait connaître *deux messes de M. J. Samson* conçues d'après une formule à la fois originale et heureuse. La première, la Messe *Dulcis Domina*, écrite pour 3 voix égales, est basée sur une chanson de Gauthier de Coincy, *Douce Dame*. Procédé ancien et technique nouvelle collaborent étroitement ; liturgique par la soumission de la musique au texte, cette œuvre est cependant et éminemment vocale dans une écriture contrapunctique qui écoute la grande leçon médiévale. L'autre messe *Dominus firmamentum* écrite pour deux voix mixtes avec accompagnement d'orgue — et une version pour deux voix égales — est de composition plus diverse en même temps qu'elle obéit à un évident souci de simplicité. Elle a été, en effet, commandée tout spécialement pour des exécutants de force moyenne. Ici aussi, grâce à un réel sens mélodique, M. J. Samson rejoint à travers diverses techniques (et les plus actuelles) une vraie simplicité d'expression.

Ces deux derniers numéros de la Revue Musicale comportent en outre un vaste article de N. Dufourcq, article non encore terminé, et dont il sera question dans notre prochaine chronique.

SUZANNE CLERCX.

FAURÉ EN AMÉRIQUE :

Music and Letters (Octobre 38) publie une analyse du livre de JANKELEVITCH sur « Gabriel Fauré et ses mélodies », analyse dont l'intérêt reside surtout dans le fait qu'elle permet à un critique éclairé et impartial de nous donner un aperçu de l'opinion américaine sur l'un des musiciens les plus purs de notre époque. Il n'est pas loin, le temps, où l'auteur de *Pénélope* était totalement ignoré hors de France et de Belgique. Son nom a fini par forcer les frontières, mais n'est ce pas grâce à une série de malentendus ? Écoutons le critique de *Music and Letters* : « Mr Jankélevitch prétend que l'art de Fauré posséde une caractère universel, ce qu'un critique impartial ne pourrait admettre. » « Le comparer à Beethoven » (ce qui est, en effet, inadmissible, mais pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la valeur ou la portée de l'inspiration fauréenne) « c'est juxtaposer les noms de Rembrandt et de Marie Laurencin, dont les délicieux sorbets — citron, pistache et gelée de groseille — rappellent, quelque peu, l'inspiration pâle et froide de Fauré ». « Malheureusement, au lieu d'admettre franchement que Fauré manque de certains attributs de la grandeur (passion, maîtrise des formes grandioses).... il poursuit et nous demande d'expliquer son raffinement et ses limites, par un sentiment de *pudeur*, mot détestable, qui est devenu la hantise de tant d'écrivains français lorsqu'ils parlent des artistes de leur pays. Comme on abhorre ce mot, qui a couvert tant de défauts, d'une certaine élégance à une certaine stérilité». « Toute activité créatrice signifie *passion*, même si cette passion n'aboutit pas à une expression passionnée. Nous en avons assez de cette tiédeur, de cette chasteté dans l'émotion, que l'on cherche à nous imposer, jusqu'à la nausée, comme la vertu caractéristique de l'art français ».

Ne croit on pas rêver et ne faut il pas faire un effort pour se rappeler qu'il s'agit ici de l'auteur de l'impérissable *Requiem*, de la majestueuse *Pénélope*, des deux *quatuors* avec piano et des deux *Quintettes* ! Je mettrais volontiers le critique de *Music and Letters* au défi de me citer un

thême plus ample, plus large — son balancement n'évoque-t-il pas la mer et ses perspectives infinies — que celui qui ouvre le 1er mouvement du Quintette en ut mineur, une scène plus grandiose et plus émouvante que celle qui clot le premier acte de *Pénélope*.

Contester la grandeur d'un Fauré, n'est ce pas nier le Purcell des Fantaisies, et Watteau et Baudelaire, Keats et Shelley ? Et ne finirons nous pas par regretter le temps où le royaume de Fauré appartenait aux « happy few » à qui Stendhal s'adressait par delà les siècles ?

Ch. Leirens.

REVUE INTERNATIONALE DE PHILOSOPHIE

Sommaire du n° 1, Première année :

Articles. — Éditorial. — Jean Laporte, L'étendue intelligible selon Malebranche. — Charles Blondel, La psychologie de Malebranche. — Paul Schrecker, Malebranche et le préformisme biologique. — Emile Bréhier, Les lectures malebranchistes de Jean-Jacques Rousseau. — T. E. Jessop, Malebranche and Berkeley. — R. W. Church, Malebranche and Hume. — Henri Gouhier, Introduction bibliographique à l'œuvre et à la pensée de Malebranche. — Henri Gouhier, Une nouvelle édition des œuvres complètes de Malebranche.

Variétés. — Jacques Gérard, Acte et participation. (A propos du dernier ouvrage de M. Louis Lavelle).

Notes et discussions. — Jean Lameere, A propos du livre de M. Gaston Bachelard : « La formation de l'Esprit scientifique ».

Analyses et comptes rendus. — G. Bontadini. Saggio di una Metafisica dell' Esperienza.— U. A. Padovani, La Filosofia della Religione e il Problema della Vita. — I. O. Wade, The clandestine Organization and Diffusion of philosophic Ideas in france from 1700 to 1750. — R. de Renéville, L'expérience poétique. — R. Caillois, Le Mythe et l'Homme.

Les revues. — La Critica. — Philosophy. — La Revue internationale de Musique. — Revue de Métaphysique et de Morale. — Rivista di Filosofia neoscolastica. — Universidad de La Habana.

LES LIVRES

JOHANNES WALTER. Lob und Preis der loeblichen Kunst Musica 1538 ; Faksimile-Neudruck mit einem Geleitwort herausgegeben von **Wilibald Gurlitt.** Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1938.

De cet éloge en vers de la musique, publié en 1538 par Georg Rhaw, à Wittemberg, le Bärenreiter-Verlag donne une réédition en facsimile, suivie d'un postlude explicatif de haute portée, dû à la plume experte du Profr W. Gurlitt.

Le poème fait suite, dans le volume, à un avant-propos (*Vorrhede auff alle gute Gesangbücher*) dont l'auteur, qui n'est ni plus ni moins que Martin Luther, fait parler Dame Musique (*Frau Musica*) en un langage plein de force et de saveur. L'« encomium » de Johannes Walter ne fait que développer, en seize pages largement imprimées, les thèmes esquissés par *Frau Musica.* Il va sans dire qu'aiguillé par le grand réformateur, celui qui fut son principal collaborateur musical ne peut que le suivre dans sa croyance inébranlable que la musique est d'origine divine, que sa fonction essentielle est la louange du Seigneur, mais qu'elle est, de plus, par destination, dispensatrice de joie aux hommes voués à la douleur par le péché originel. Sœur de la théologie, elle brille au-dessus de toutes les autres disciplines. Son rôle est immense, et Walter d'énumérer avec complaisance tous les passages de l'Ancien et du Nouveau Testament qui en portent témoignage.

Sans doute, les vers de Walter n'ont-ils point la frappe d'airain de ceux de Luther ; mais, n'étant point infectés, d'autre part, de ce pédantisme lourdement étalé qui dépare maints poèmes des maîtres-chanteurs contemporains, ils se laissent lire, non seulement sans fatigue, mais encore avec cette sympathie inséparable de tout ce qui porte la marque d'une forte conviction et d'une sincérité sans détours.

On ne peut que louer sans réserve la présentation du Profr Gurlitt, grand connaisseur de cette époque et auteur, pour le surplus, d'une remarquable étude sur « Joh. Walter und die Musik der Reformationszeit », parue en 1933. La façon dont ce distingué commentateur situe historiquement les conceptions de Luther et de Walter concernant la musique est éclairante à souhait ; et tels passages, comme celui dans lequel il différencie nettement l'espèce de joie (*Freude*) visée par les propagandistes de la foi, de celle qui s'épanouit, par exemple, chez un Schiller et un Beethoven (*An die Freude*, 9e symphonie), dénotent la plus rare perspicacité dans la pénétration des problèmes solidaires de la psychologie sociale et religieuse à travers les âges.

Ch. van den Borren.

DESMOND MACMAHON and MABEL CHAMBERLAIN. A School Music Course. Londres, Novello, 1938. 72 pages. Prix : 3 s. 6 d.

La lecture de *A School Music Course* apportera aux personnes qui s'occupent de l'enseignement de la Musique dans les écoles et qui s'y intéressent, des vues très objectives, exposées avec concision, sur la pratique de cet enseignement.

Les auteurs nous entretiennent tout d'abord de l'organisation générale du cours de musique, et font à ce sujet plusieurs remarques très judicieuses. Celle, notamment, quant au nombre

d'heures qui devraient être consacrées à l'enseignement de la musique : au Jardin d'Enfants : 1/4 d'heure le matin et 1/4 d'heure l'après-midi ; à l'École primaire un total de 1 1/4 h. à 1 3/4 h. par semaine dont la meilleure répartition serait une courte leçon quotidienne consacrée aux exercices d'intonation, de rythme, lecture musicale etc... et une fois par semaine une leçon de 25 minutes consacrée au chant.

Les auteurs s'élèvent avec raison contre l'habitude si néfaste et trop répandue hélas, de réunir deux ou même plusieurs classes différentes pour le cours de musique. Le chant collectif ou choral est le point du programme qui souffre le moins de cet état de choses, mais en ce qui concerne les exercices d'intonation, de rythme, de dictée et aussi de solfège, qui exigent un travail individuel fréquent sous le contrôle du professeur, il est indipensable qu'ils soient faits par petits groupes et surtout par des éléments appartenant à la même classe.

La musique aura une large part dans l'activité scolaire ; pour certaines branches comme la littérature, l'histoire etc..., l'exécution de chants, choisis avec soin pourra illustrer le cours en amenant une heureuse diversion.

Il convient d'attirer l'attention sur la tendance actuelle à mettre la musique à l'arrière-plan des autres activités et de lutter entre autres contre la déplorable habitude de laisser le poste-radio ouvert toute la journée, même pendant les conversations les plus bruyantes et les occupations les plus routinières.

On devrait faire comprendre à l'enfant dès l'école, que l'exécution de toute musique de quelque valeur, exige une attention soutenue pour pouvoir être comprise et appréciée. Le professeur ne devrait pas tolérer qu'on associe la musique à aucune autre activité susceptible d'en amoindrir l'intérêt.

Après l'organisation générale, nous passons à l'éducation de la voix et la pratique du chant. Des aspects nombreux de ce point important sont traités en détail.

Un chapitre est consacré à l'enseignement de la lecture musicale et nous trouvons ensuite des suggestions — dont certaines fort intéressantes — présentées sous forme de « programme » et concernant l'enseignement de la musique, depuis le Jardin d'Enfants jusqu'aux classes supérieures de l'École primaire.

Pour terminer, des indications sur l'éducation du sens de la mélodie chez les enfants dont la formation musicale est suffisamment développée,et des considérations sur l'emploi d'instruments à l'école — notamment celui de l'orchestre enfantin.

L'enseignement de la musique à l'école, tel que le conçoivent Desmond MacMahon et Mabel Chamberlain s'inspire de procédés modernes et beaucoup des conseils qu'ils nous donnent sont dictés par une expérience que l'on sent personnelle.

J. Katie Bromham.

JULIE SAZONOVA. La Vie de la Danse. Paris, Denoël, 1937. 1 vol. broché de 23 × 14 cm., 330 pages, avec 12 photogravures hors texte.

Un « voyage de recherches » à travers l'histoire de la Danse, visant à dégager des œuvres et des faits la ligne d'évolution du ballet classique, depuis sa naissance, au xvie siècle, à la Cour de France (« Ballet comique de la Reine »), et son épanouissement dans le cadre des « menus plaisirs du Roi », jusqu'à sa manifestation la plus récente en l'art de Serge Lifar (« Le Roi nu » ; « Icare »), « le plus représentatif... de la juste conception de la Danse classique » ; voyage qui consiste surtout à atteindre certains point culminants : *Noverre*, l'auteur des « Lettres sur la Danse » (Lyon 1760), artiste génial et esprit pénétrant, qui se rendit compte de ce que la virtuosité (technique) pure, éloigne l'art chorégraphique de son but essentiel : l'expression de l'âme, et qui indiqua dès alors la voie que prendraient effectivement les novateurs du xxe siècle, et notamment Serge Lifar ; *Théophile Gautier*, le paladin du romantisme au xixe siècle, auteur des

ballets « Giselle » et « La Péri », pour qui « la Danse n'est autre chose que l'art de montrer des formes élégantes et correctes dans diverses positions favorables au développement des lignes », et à qui l'art chorégraphique doit d'avoir été matérialisé et faussé dans son essence jusqu'au début du xxe siècle ; *Serge Lifar*, enfin, qui annonce le renouveau spirituel du ballet classique et lui imprime un nouvel essor.

Pour Mme Sazonova, la route royale dans le monde de la Danse est le ballet classique ; elle y consacre quelque trois cents pages de son livre, tandis que trois pages lui suffisent pour mentionner, et reléguer au second rang, les écoles dites « libres » qui, de Duncan à Joos, se contentent d'une « technique rudimentaire » et qui, par réaction contre la déformation romantique infligée par Théophile Gautier au ballet classique, s'efforcent de ramener la Danse à la vie réelle et de « rétablir les rapports qui existaient autrefois entre le ballet et les autres domaines de l'activité spirituelle »

Ces écoles libres auraient dès à présent, selon Mme Sazonova,accompli leur mission historique, notamment en ressuscitant, par réaction, l'authentique ballet classique ; elles pourront encore, désormais, « à titre de rameau de la Danse à mille faces, donner naissance à quelques fleurs curieuses ».

En fait, nous touchons ici un côté faible de l'ouvrage de Mme Sazonova. Faute d'avoir été rigoureusement définies, les notions de Danse, technique, vie, réalité, spiritualité, etc., y donnent lieu à équivoques, malentendus, confusions, et, en somme, à erreurs dans l'appréciation de l'importance relative des faits chorégraphiques, et des valeurs artistiques et spirituelles qui leur conviennent. Ainsi — par exemple — la technique du ballet classique, selon Mme Sazonova, tend « à affranchir le corps de la pesanteur ; c'est là son principe » ; de la sorte, « la Danse devient immatérielle comme la musique et peut exprimer les émotions les plus subtiles, les plus complexes » ; cette technique est celle des « pas » traditionnels.

Les écoles libres, par contre, « font appel à la sensation de la pesanteur » ; « les pieds nus s'appliquent avidement contre le sol, les jambes dénudées révèlent l'effort des muscles » ; « les mouvements lents et pesants évoquent en réalité le pouvoir de la terre sur le corps humain qu'elle finira par absorber ».

Il s'agit évidemment de s'entendre.

Si, en effet, tout art peut être défini comme un mode d'expression de l'âme dans le monde sensible au moyen de signes particuliers empruntés à ce monde ; si la Danse est un art dont les moyens d'expression dépendent de la plastique et de la cinétique du corps humain *et* du milieu dans lequel il évolue ; alors la technique de l'art de la Danse n'est autre chose que la mise en œuvre desdits moyens aux fins d'expression adéquate des états d'âme — infiniment divers — de l'homme. Cette technique est, par conséquent, tout comme l'homme lui-même, triple dans sa nature, c. à. d. spirituelle, passionnelle, et physique, et elle se rapporte, dans son ensemble, à la technique du ballet classique (laquelle gravite autour des pas traditionnels) comme le tout à une partie ; partie du reste relativement modeste et ressortissant en première instance au plan physique.

C'est ce que les écoles libres ont compris, et c'est en quoi réside en réalité leur raison d'être, et aussi, au point de vue théorique tout au moins, leur supériorité sur le ballet classique. Aussi nous semble-t-il que leur rôle, loin d'être terminé, est à peine commencé, et qu'il leur reste encore une tâche immense à accomplir.

Considérées à la lumière de cette conception très générale de la technique chorégraphique, la notion d'impondérabilité — qui serait inhérente à la pratique des pointes et qui confèrerait au ballet classique le pouvoir de spiritualiser la Danse — et son contraire, la notion de pondérabilité, qui imprimerait à la Danse un caractère matériel, perdent toute importance théorique et assument leur véritable signification de symboles, du reste largement conventionnels.

Ces réserves faites — et il fallait les faire dans l'intérêt de l'art de la Danse, lequel, plus que tout autre art, se trouve de nos jours encore aux prises avec des idées traditionnelles et cristallisées qui gênent son développement harmonieux — sachons gré à Mme Sazonova d'avoir condensé dans son livre des trésors de savoir, d'intuitions et d'expérience, pour le plus grand bénéfice de tous ceux qui, à titres divers, s'intéressent à la Danse, et pour la plus grande gloire du noble art lui-même.

***

Il n'est pas trop tard pour rapprocher de cet ouvrage le n° de la « *La Revue musicale* » consacré, en mars dernier, au « *Ballet contemporain* ». Ce fascicule contient une suite d'articles constituant en somme une enquête sur l'art de la danse ; nous le diviserons, pour les besoins de cet aperçu, en deux groupes, le premier formulant les vues et préoccupations d'ordre général, le second se confinant dans des questions d'ordre spécial.

***

M. Pierre Michaut, qui ouvre la première série avec un « *Souvenir de Diaghilew* » (mort à Venise le 19 août 1929), rend un hommage mérité à l'artiste, l'animateur et le chef que fut Diaghilew. Caractérisant les productions artistiques de Diaghilew, il fait remarquer que « si le ballet » dit classique (c. à. d. tel que l'école italo-française de la seconde moitié du XIXe siècle en a fixé » les formes) mettait au premier plan la danse elle-même— le reste : décor, musique, étant un » insignifiant accompagnement — par contre le ballet de Diaghilew s'offre comme une synthèse » dans laquelle tous les arts et les techniques du théâtre concourent, sans nécessaire préséance : » la musique et le chant parfois, la danse, la pantomine, la mimique, la peinture, l'architecture, » l'éclairage et le cinéma même »... « Si l'on peut... dégager (de son action) une tendance, un » principe », conclut M. Michaut, « ce serait le principe de la *fusion des arts.* »

***

Vient ensuite M. Serge Lifar avec une étude sur « *La Danse et la Musique* ». M. Lifar pose en principe —un peu témérairement nous semble-t-il — que « *le rythme musical est né du rythme » dansant* ». Les rapports entre la danse et la musique sont donc des plus étroits ; mais il ne faut pas en conclure « que nous dansons une musique donnée » ; en réalité nous « dansons seulement » le dessin rythmique qui est à sa base ». Tout comme dans son « *Manifeste du chorégraphe* » (publié en avril 1935), M. Lifar défend ici « l'autonomie de la danse par rapport à tous les arts, » en particulier la musique » ; « n'importe quel *ballet*, musical ou non, doit naître de ses propres » origines, et non de la musique ». L'élaboration d'un ballet musical demande donc « une colla» boration étroite du musicien et du choréauteur », dans laquelle la direction revient en définitive au choréauteur ; c'est « au musicien de s'inspirer librement des rythmes du choréauteur » ; « cette voie nouvelle », déclare M. Lifar, « je l'ai suivie dans le poème chorégraphique d' « *Icare* » » et dans les ballets de « *David Triomphant* » et du « *Cantique des Cantiques* ». Il faut d'ailleurs reconnaître que ces œuvres ont valu à leur auteur et interprète principal un succès considérable.

***

M. André Boll, dans son article « *Pour ou contre une chorégraphie autonome* », s'occupe précisément de ces trois œuvres, ces trois « expériences », comme il les appelle. « *Icare* » (1935) a été orchestré pour instruments à percussion exclusivement — par Szyfer — et il serait peut-être excessif de parler en l'espèce de musique, et, partant, d'expérience.— A propos de la partition

qu'écrivit Vittorio Rieti pour « *David Triomphant* » (1937), M. Boll constate qu'elle ne peut pas être considérée « comme l'une des plus marquantes de ce compositeur. » — Enfin, en ce qui concerne la musique d'Arthur Honegger pour le « *Cantique des Cantiques* » (1938), M. Boll, d'accord en celà, dit-il, avec MM. Georges Auric, Darius Milhaud, André Cœuroy, André George, Georges Pioch, et beaucoup d'autres, est d'avis que M. Honegger, « consciemment ou inconsciem- » ment, n'a pu s'abandonner entièrement à son inspiration, et que cette œuvre récente n'atteint » pas à son maximum d'expression musicale. » En somme, M. Boll estime qu'il y a lieu d'enregistrer des « gains évidents dans la liberté d'expression chorégraphique, quoique peu importants », mais aussi, d'autre part, des « pertes considérables du côté de l'expression musicale » ; par con- » séquent, tant que le choréauteur ne sera pas lui-même compositeur, (il faut) conserver en tout » état de choses une hiérarchie », « et cette hiérarchie exige que la musique commande la choré- » graphie, et non que la chorégraphie impose ses rythmes à la musique ».

***

L'article de M. Fernand Divoire : « *Avenir du Ballet?* » termine et couronne cette première série d'aperçus consacrés aux considérations générales sur l'art chorégraphique. A l'heure actuelle, « le ballet cherche beaucoup », dit-il « car la révolution isadorienne a été pour lui » (c. à. d. pour le ballet) » la révélation de sa misère ; il a su qu'il était nu ; il a su que, le petit tour de » la chorégraphie académique accompli, on pouvait encore découvrir la Danse. Il a voulu se » déclarer l'ennemi de la Danse. Mais il a caché peu à peu ses tutus dans les armoires. Et ses » poupées. Il a eu honte de n'être qu'un divertissement. Il s'est baptisé *art.* Il a sué sang et » feu (eau?) pour devenir un art. » Or, « voilà où gît son drame ». « Pour devenir art, il s'est le » plus souvent... efforcé de compliquer chacun de (ses) éléments, sans songer à modifier son » essence même, sa « complexion » de divertissement ».— M. Divoire fait le bilan des efforts dont les éléments en question, à savoir la chorégraphie, le livret, la musique, ont fait l'objet en ces derniers temps, et il en constate l'échec. Il voit cependant pour le ballet « deux bonnes portes » » qui le délivreraient de ses angoisses — qu'il ne peut nier ». « La première est la Danse » ; la seconde, « pour laquelle luttait la prophétique Isadora » : « la renaissance de la tragédie ».

Le ballet « subirait le sort du Phénix. Mais il reprendrait sa place, avec la Danse, dans la » Symphonie — la symbiose plutôt — des Arts. Paroles, danse, évolutions des personnages, » musique, action, rendraient aux hommes les vastes spectacles émouvants des hautes époques. » Pour cela, il suffit que l'auteur, le chorégraphe et le musicien *collaborent* », sans préoccupation de présence, si ce n'est celle « de l'auteur », ce qui règlerait la querelle danse-musique. »

***

Dans le second groupe de contributions, nous avons rangé une courte étude de M. André Boll sur « *Le Décor de ballet* », étude qui aboutit à la conclusion assez décevante que « dans son en- » semble, le bilan décoratif de ces dernières années apparaît assez pauvre » ; un ensemble de considérations de Mme Julie Sazonova sur des « *Questions chorégraphiques* » relatives à l'esthétique des pas du ballet académique, considérations qui constituent en somme un plaidoyer en faveur des « principes de l'art authentique ».... « qui n'a rien à faire avec les records et les tours d'adresse » ; et enfin, le texte d'une conférence prononcée par M. Roger Lannes en 1937 à la Comédie des Champs Élysées, au cours d'une matinée poétique illustrée de fragments de « *David Triomphant* » et du « *Roi nu* » dansés par M. Serge Lifar et Mlle Chauvière, de l'Opéra, conférence qui aura certes contribué au caractère poétique de la matinée, mais dans laquelle le conférencier n'a sans doute visé ni à l'originalité de la pensée ni à la clarté de l'exposition.

***

Somme toute, de l'enquête dont nous avons essayé de tracer ci-dessus un raccourci fidèle, une conclusion ressort assez nettement : la Danse s'est émancipée de son rôle historique et subalterne de divertissement pour devenir un art autonome au même titre que la musique, la peinture, la sculpture, etc. L'œuvre d'émancipation se poursuit au dehors et en dedans. Au dehors, la Danse créatrice tend à imposer sa loi aux arts qu'elle convie à la collaboration à titre d'auxiliaires ; en dedans, elle se dégage du lit de Procuste que lui faisaient les traditions esthétiques et techniques du ballet académique, et elle cherche à se créer notamment une technique nouvelle capable de couvrir à la fois toute la gamme des émotions et aspirations humaines qu'elle se propose d'exprimer désormais, ainsi que celle des moyens d'expression, plastiques et rythmiques, que lui offrent l'homme, dansant seul ou en groupe, et le milieu dans lequel il évolue.

Elsa Darciel.

LES ANNIVERSAIRES MUSICAUX

Nous comptons publier, durant l'année à venir, une rubrique spécialement consacrée au rappel des évènements musicaux survenus depuis 1914. *Le présent numéro contient la liste des événements des mois de novembre et décembre : le numéro prochain évoquera les anniversaires de janvier et février, et ainsi de suite. Notre principal ouvrage de référence est l'intéressant volume de M. Nicolas Solnimsky,* Music since 1900 (*Dent, Londres,* 1937).

1914

18 NOVEMBRE « *Alastor* », poème symphonique d'après Shelley op. 14 de Nicolas Miaskowsky est exécuté pour la première fois à Moscou sous la direction de Koussevitzky.

DÉCEMBRE Arnold Schoenberg ébauche une partition symphonique où il applique pour la première fois le système des 12 tons.

7 DÉCEMBRE « Carillon » l'adaptation orchestrale d'Edward Elgar du poème patriotique d'Émile Cammaerts est exécuté à Queen's Hall.

14 DÉCEMBRE Giovanni Sgambati compositeur italien et pianiste remarquable, l'un des fondateurs de l'académie de Sainte Cécile, meurt à Rome (où il était né) dans sa 74e année.

27 DÉCEMBRE Vincent d'Indy est nommé membre d'honneur de l'Académie Ste Cécile de Rome.

1915

14 NOVEMBRE Théodore Leschétitzkij, pianiste pédagogue viennois d'origine polonaise, protagoniste de la méthode de la main arquée (Kugelhand), élève de Czerny et professeur de Paderewski, compositeur, meurt à Dresde à 85 ans.

5 DÉCEMBRE. Le *Poème pour Piano et Orchestre* de Darius Milhaud est exécuté pour la première fois aux Concerts Lamoureux à Paris.

8 DÉCEMBRE A l'occasion de son 50e anniversaire, Sibélius dirige un concert de ses œuvres à Helsingfors, donnant en première audition sa 5e Symphonie, « Oceanides » et 2 Sérénades.

1916

13 NOVEMBRE Frederick Septimus Kelly, compositeur australien, est tué à Beaucourt en France à l'âge de 35 ans.

19 NOVEMBRE Durant une représentation, sous la direction de Toscanini, de la Marche Funèbre de Siegfried à l'Augusteo-théâtre à Rome, un soldat s'étant écrié « En souvenir de nos bataillons », la remarque fut interprétée comme une protestation et amena la suppression de toute musique allemande en Italie durant la guerre.

23 NOVEMBRE Éduard Napravnik, compositeur tchèque naturalisé russe, auteur d'opéras et d'autres œuvres dans la manière de Tchaïkovsky, chef d'orchestre à l'Opéra de St-Pétersbourg, jusqu'au 23 sept. 1863, y meurt à l'âge de 77 ans.

5 DÉCEMBRE Hans Richter, chef d'orchestre d'origine hongroise, meurt à Bayreuth à 73 ans.

24 DÉCEMBRE L'Académie de Ste Cécile à Rome confère le titre de membre honoraire à Fauré, Sibelius, Ravel et Strawinsky.

1918

1 NOVEMBRE Une société de concerts privée ayant pour but l'étude de la musique méconnue se fonde à Vienne sous la présidence d'Arnold Schoenberg. Elle a ceci de particulier que la presse en est écartée et que les applaudissements y sont interdits.

11 Novembre Le jour de l'armistice, Igor Stravinsky complète à Morges la composition de son *Ragtime* pour 11 instruments, écrit dans une forme stylisée de danse néo-classique et sur des rythmes pseudo-américains.

17 Novembre Le Jazzband apparaît pour la première fois à Paris sous la direction de Harry Pilcer au Casino de Paris et valut par la suite un intéressant article de Darius Milhaud dans *Études*, Paris, 1927.

30 Novembre La Société de l'orchestre de la Suisse Romande donne son concert inaugural à Genève sous la direction d'Ernest Ansermet.

2 Décembre « Le Dit des jeux du monde », adaptation musicale d'Arthur Honneger à la pièce de Paul Meral est donnée au théâtre du Vieux Colombier à Paris.

10 Décembre Serge Prokofiev fait sa première apparition en Amérique comme soliste dans son second Concerto pour piano à un concert de la Société symphonique Russe à New-York, sous la direction de Modest Altschuler.

19 Décembre Le Conseil des Commissaires du peuple de la République russe socialiste confédérée, déclare la nationalisation de toutes les maisons d'édition russes.

27 Décembre V. V. Andreev, fondateur du « Grand orchestre russe » de Balalaïkas, meurt à Pétrograd à l'âge de 50 ans.

1919

8 Novembre La musique de Wagner, prohibée durant la guerre, refait sa première apparition à un Concert Pasdeloup, après un vote de 4983 voix contre 213.

22 Novembre Gustave Holts dirige à un concert symphonique à Queen's Hall à Londres trois mouvements de sa suite « *Les planètes* ».

27 Novembre Ignace Paderewsky donne sa démission comme premier ministre de Pologne.

6 Décembre « Chant du Rossignol », suite sympohnique, tirée de l'opéra « Rossignol » d'Igor Stravinsky est exécutée en première audition par l'Orchestre de la Suisse Romande à Genève sous la direction d'Ernest Ansermet.

13 Décembre « Si », opérette en 3 actes de Pietro Mascagni, est donnée à Rome au Teatro Quirino.

18 Décembre Mort, à Cedarhurst, New-York, à l'âge de 57 ans, du compositeur américain Horatio Parker.

21 Décembre Darius Milhaud termine à Paris la composition de sa symphonie cinématographique sur des airs sud-américains. « Le Bœuf sur le toit ».

23 Décembre On donne, au Chicago Opera Association, le ballet-pantomime de John Alden Carpenter, « The birthday of the Infanta », écrite d'après l'histoire du même nom d'Oscar Wilde.

1920

Novembre Alfredo Casella écrit à Rome ses « *Pièces pour enfants* » (pour piano.)

1 Novembre « La Revue Musicale », revue mensuelle internationale d'art musical ancien et moderne, commence sa publication à Paris, sous la direction d'Henry Prunières

1 Décembre « Der Auftakt », feuillet musical pour la République tchécoslovaque, en langue allemande, commence sa publication à Prague sous la direction de Felix Adler.

1 Décembre Vladimir Rebikov, compositeur russe, meurt à Jalta en Crimée à 54 ans.

4 Décembre « La ville morte », opéra composé pour Bruges-la-Morte de Rodenbach, par Erich Korngold, est joué à Cologne et Hambourg.

6 Décembre L'Académie de Ste Cécile à Rome confère le titre de membre honoraire à Paul Dukas, Henri Rabaud et Rachmaninov.

6 Décembre Karel Kovarsvic, compositeur tchèque, élève de Fibich et auteur d'opéras écrits dans la tradition de Smetana, meurt à Prague, à 58 ans.

12 Décembre « La Valse », poème chorégraphique pour orchestre par Maurice Ravel est donnée pour la première fois aux Concerts Lamoureux à Paris, sous la direction de Camille Chevillard.

28 Décembre A New-York, Arturo Toscanini conduit le premier concert de sa tournée américaine avec l'Orchestre de la Scala de Milan.

31 Décembre L'Opéra national lithuanien est organisé en Kaunas par un Conseil de 4 membres de l'Assoc. des Promoteurs de l'art lithuanien : Petrauskas, Silingas, Talat-Kelpsa et Zilevicius.

1921

25 Novembre Vaughan Williams achève à Londres la composition de sa « Symphonie pastorale » en 4 mouvements classiques, mélodiquement basée sur la musique populaire anglaise, et orchestrée dans un style austère suggérant davantage la technique néo-romantique que la technique impressionniste.

16 Décembre Serge Prokofiev tient la partie de solo dans la première audition de son 3e Concerto pour piano et orchestre avec le concours de l'Orchestre symphonique de Chicago sous la direction de Frederick Stock.

16 Décembre Mort de Camille Saint-Saens à Alger dans sa résidence d'hiver à l'âge de 86 ans.

23 Décembre La suite de « Krazy Cat », Pantomime de jazz de John Alden Carpenter est jouée pour la première fois par l'Orchestre Symphonique de Chicago sous la direction de Frederick Stock.

24 Décembre Le corps de Camille Saint-Saëns ramené à Paris, est incinéré au Cimetière de Montparnasse.

6 Décembre Réouverture de la Scala de Milan avec Falstaff sous la direction de Toscanini.

30 Décembre L'Amour et les 3 Oranges de Serge Prokofiev est joué pour la première fois à l'Opéra de Chicago sous la direction de l'auteur (Opéra tiré du conte fantastique de Carlo Gozzi).

1922

3 Novembre La Société Française des Compositeurs émet une protestation contre l'adaptation sous forme de musique de Jazz de la « Marche Funèbre » de Chopin.

6 Novembre William Baines, compositeur anglais, meurt à Londres des suites de la guerre.

11 Novembre Quatre ans après l'armistice, la British Broadcasting Company commence officiellement des transmissions radiophoniques.

16 Novembre La 2e symphonie du symphoniste russe Lazare Saminsky de l'école de Rimsky-Korsakov, portant le sous-titre « Symphonie des Sommets » est exécutée pour la première fois par le Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction de Willem Mengelberg.

4 Décembre La 1e symphonie en mi bémol maj. d'Arnold Bax, est exécutée à Londres en première audition sous la direction d'Albert Coates.

7 Décembre Deux préludes chorals de Bach, orchestrés par Arnold Schoenberg, sont exécutés pour la 1re fois par l'Orchestre Philharmonique de NewYork sous la direction de Josef Stransky

10 Décembre Centenaire de la naissance à Liège de César Franck.

15 Décembre La British Broadcasting Company reçoit son statut légal.

17 Décembre La Corporation Internationale des Compositeurs, donne à New-York son premier concert, présentant de courtes œuvres d'Arthur Honegger, Dane Rudhgar, Lazare Saminsky, François Gaillard, Maurice Ravel, Carl Ruggles et Arthur Lowcie.

1923

1 Novembre Au concert inaugural de la Ligue des Compositeurs le Quintette pour piano d'Ernest Bloch est exécuté pour la première fois.

3 Novembre Au Festival de Budapest, célébrant le Cinquantenaire de l'union de Bude avec Pesth, le psaume de Zoltan Kodaly, adapté pour orchestre et chœurs mixtes et comprenant un chœur d'enfants, est exécuté en première audition en même temps que la « suite de danse » de Béla Bartok.

19 Décembre Arthur Honegger achève à Zurich la composition de son « mouvement symphonique ». Pacific 231, glorifiant la locomotive américaine en action.

8 Décembre Dom Joseph Pothier, érudit bénédictin de Solesmes, auteur d'œuvres classiques sur le chant Grégorien, premier éditeur de l'Editio Vaticana qui surpasse l'édition Medici meurt à Conques à 88 ans.

15 Décembre Première exécution, à l'Opéra comique de Paris, de « La Brebis égarée », opéra en 3 actes de Darius Milhaud,

1924

2 Novembre Darius Milhaud achève la composition des « Malheurs d'Orphée », commencée le 22 septembre.

4 Novembre Gabriel Fauré meurt à Paris à l'âge de 80 ans.

6 Novembre L'Édition russe de musique publie le concerto pour piano et orchestre de Stravinsky.

11 Novembre Serge Liapunov, compositeur russe, épigone de l'école Balakirev-Glazounov, meurt à Paris, à 65 ans.

16 Novembre Liška Bystrouška, « L'alerte renard », de Leoš Janaček, utilisant un matériel musical onomatopique, dans la manière d'un ballet féérique panthéiste à tendance philosophique, est joué pour la première fois à Brünn.

29 Novembre Giacomo Puccini meurt à Bruxelles d'un cancer à la gorge à l'âge de 66 ans.

29 Novembre « Relâche », ballet instantané, dernier ouvrage d'Erik Satie, scénario et décors de cinématographie de René Clair, est donné au « Ballet Suédois » à Paris, sept mois avant la mort d'Erik Satie. (Le décor du 2e acte portait des inscriptions telles que « Erik Satie est le plus grand musicien du monde » ou « Si vous n'êtes pas contents on vous vendra des sifflets pour 2 ronds ». (R. D. Templier, *Erik Satie*, Paris, 1932).

14 Décembre Bernardino Molinari dirige à l'Augusteo de Rome la première audition des «Pins de Rome », poème symphonique d'Ottorino Respigli en 4 parties.

1925

6 Novembre Le Concerto Académique en ré mineur pour violon et instruments à cordes de Vaughan Williams est joué pour la première fois à Londres.

19 Novembre La Société Royale Philharmonique offre sa médaille d'or à Edward Elgar à un concert de ses œuvres qu'il dirige lui-même.

28 Novembre « Musique pour le théâtre », suite pour orchestre de chambre et piano par Aaron Copland en 5 mouvements contrastants (Prologue, danse, interlude, burlesque, épilogue), est exécutée en première audition au concert de la Ligue des Compositeurs à New-York sous la direction de Serge Koussevitzky à qui la partition est dédiée.

3 Décembre Georges Gershwin tient la partie solo à la première exécution de son concerto pour piano, avec l'Orchestre Symphonique de New-York.

8 Décembre On célèbre en Finlande le 60e anniversaire de Jan Sibelius en lui décernant la plus haute distinction du royaume et en lui accordant la pension d'état la plus élevée qui ait jamais été offerte à un citoyen finnois.

11 Décembre « Baraban », ballet en 1 acte avec chœurs de Vittorio Rieti est donné pour la première fois par les ballets russes à Londres.

11 Décembre A l'âge de 66 ans, Carl Nielsen le compositeur danois néo-romantique dirige à Copenhague la première audition de sa 6e et dernière symphonie.

14 Décembre Après 137 répétitions, l'Opéra d'État de Berlin donne l'opéra expressionniste d'Alban Berg « Wozek »,

1926

14 Novembre « Der Kraemelspiegel », pastiche satirique de lui-même, écrit par Richard Strauss, comprenant un pot-pourri des motifs de son œuvre, est jouée pour la 1e fois en séance à demi-privée à Berlin.

3 Novembrel Alfredo Casella achève à Rome la composition de « Scarlattiana » un divertissement sur la musique de Domenico Scarlatti, pour piano et petit orchestre.

4 Novembre André Wormser, lauréat du Prix de Rome 1875 et compositeur d'opéras, parmi lesquels « Le fils perdu » écrit pour vocalisations sans paroles, meurt à Paris à l'âge de 75 ans.

5 Novembre Peu après son cinquantième anniversaire, Manuel de Falla conduit, à Barcelone la première audition de son concerto néo-classique pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, avec le concours de Wanda Landowska.

9 Novembre « Cardillac », opéra dans le style néo-Händelien de Paul Hindemith d'après un conte d'Hoffmann, est donné à l'Opéra de Dresde.

10 Novembre Publication en Italie du 1er volume d'une édition complète des œuvres de Claudio Monteverdi sous la direction de Francesco Malipiero.

29 NOVEMBRE Les autorités municipales de Prague ordonnent la production de l'opéra d'Alban Berg « Wozek », interrompue au Théâtre National par suite des démonstrations et protestations qui amenèrent l'intervention de la police durant la représentation.

3 DÉCEMBRE « Le triomphe de Neptune », pantomime en 10 tableaux, livret de Sa cheverell Sitwell, musique de Lord Berners, est donnée par le corps de ballet russe de Diaghilev au théâtre du Lyceum à Londres.

8 DÉCEMBRE « Une Sorcière de Salem », opéra américain de Charles Wakefield Cadman est monté par la Compagnie d'opéra de Chicago.

18 DÉCEMBRE « L'Affaire Makropulos », dernier opéra de Leo Janáček, âgé de 72 ans, d'après la pièce du même nom de Capek, est donnée au théâtre national de Brno.

26 DÉCEMBRE Walter Damrosch dirige à New-York la première exécution du poème de Sibélius « Tapiola » (de Tapio, le dieu de la forêt de la mythologie finnoise).

29 DÉCEMBRE Le département de la musique orientale est aboli au Conservatoire national turc et l'enseignement de la musique turque est suspendu par ordre de Mustafa Kemal Pascha, comme faisant partie d'une européanisation systématique.

1927

4 NOVEMBRE La 3e symphonie du russe-américain Lazare Saminsky est exécutée pour la première fois par la Symphonie de New-York sous la direction de Fritz Busch.

5 NOVEMBRE La salle Pleyel, la plus grande salle de concerts de Paris est officiellement ouverte au public.

27 NOVEMBRE « Les Euménides », dernière partie d'une partition musicale pour l'Orestie d'Eschyle de Darius Milhaud, est exécutée pour la première fois à Anvers.

7 DÉCEMBRE Alfredo Casella achève à Rome la composition de sa sérénade pour 5 instruments (clarinette, basson, trompette, violon et violoncelle).

11 DÉCEMBRE Francesco Malipiero achève à Asolo son oratorio « La Cena ».

22 DÉCEMBRE Stowarzyszenie Mlosych Muzykow Polakow w Paryzu (Association des jeunes musiciens polonais de Paris) est fondée par Felix Labunski, Stanislaw Czapski Piotr Perkowski, Stanislaw Wiechowicz et M. Kondracki.

1928

1 NOVEMBRE L'opéra National est fondé à Tashkent, capitale de la République soviétique de Uzbek, en Asie Centrale.

4 NOVEMBRE Mort de l'encyclopédiste anglais Dr. Arthur Eaglefield Hull, pionnier de la musique moderne.

11 NOVEMBRE La 11e édition du dictionnaire musical de Riemann est complétée par l'éditeur en chef Alfred Einstein.

16-17 NOVEMBRE Igor Strawinsky dirige l'Orchestre symphonique de Paris qui donne consécutivement deux programmes de ses œuvres. Au premier programme figure notamment la version orchestrale de son étude pour pianola composée en 1917.

19 NOVEMBRE Centenaire de la mort de Franz Schubert.

22 NOVEMBRE « Le Boléro » de Ravel est donné en première audition sous la direction de Walter Straram à un récital de danse d'Ida Rubinstein à l'Opéra de Paris en même temps que de la musique de Bach, orchestrée par Honegger et de la musique de Liszt, orchestrée par Milhaud.

27 NOVEMBRE Igor Stravinsky dirige lors d'un récital de danse d'Ida Rubinstein, à l'Opéra de Paris, la première exécution de son « Baiser de la Fée », ballet allégorique en 4 séries inspiré de Tchaïkovsky.

2 DÉCEMBRE Furtwaengler dirige à Berlin la 1re exécution des « Variations pour Orchestre » de Schoenberg.

13 DÉCEMBRE « Un américain à Paris », le poème symphonique-descriptif de la nostalgie et de la joie d'un voyage en Europe, de George Gershwin, est exécuté pour la première fois à New-York sous la direction de Walter Damrosch.

14 DÉCEMBRE « La symphonie » du compositeur tchèque Bohuslav MARTINU, âgé de 38 ans, écrite en commémoration de la remise du 1er drapeau tchécoslovaque au 1er régiment tchécoslovaque à Darney (France) en Juin 1918, est créée par l'orchestre symphonique de Boston sous la direction de KOUSSEVITZKY.

20 Décembre « America », rhapsodie épique en 3 parties pour orchestre, du compositeur suisse-américain, Ernest Bloch, lauréat du prix « Musical America », est exécutée en première audition par l'orchestre philharmonique de New-York.

23 Décembre Au concert Pasdeloup à Paris, Maurice Martenot joue sur son instrument d'ondes musicales une œuvre écrite spécialement pour cet appareil par le compositeur grec Dimitri Levidi.

29 Décembre Le compositeur italien Domenico Alaleona meurt à Montegiorgio à 47 ans.

1929

1 Novembre Un festival de Musique de Délius, se termine à Londres par l'exécution de sa « Mass of Life ».

4 Novembre Un nouveau bâtiment pour l'Opéra de Chicago est ouvert par Samuel Insull.

10 Novembre Anton von Webern dirige à Vienne la 1re exécution de l'orchestration par Schoenberg du prélude et fugue de Bach pour orgue en mi bémol majeur.

29 Novembre La société Stephen Foster s'organise à New-York dans le but de collectionner et publier les chansons folkloriques américaines inconnues.

5 Décembre Otto Klemperer dirige à Berlin la première audition de la radio-cantate de Kurt Weill « Le vol de Lindbergh », pour solistes, chœurs mixtes et orchestre, dans un style simple de chanson, avec personnifications de l'océan, de Lindbergh... etc.

6 Décembre « Capriccio » pour piano et orchestre de Stravinsky est donné pour la 1ere fois à Paris par l'Orchestre symphonique sous la direction d'Ansermet.

12 Décembre « La Rio Grande » (Brésilienne) pour chœurs, orchestre et solo de piano du compositeur anglais Constant Lambert, âgé de 24 ans, est exécutée pour la première fois à Manchester (Angleterre).

13 Décembre Koussevitzky dirige la première audition de la seconde symphonie d'Arnold Bax par la Symphonie de Boston.

22 Décembre Serge Prokofiev dirige à Paris la première audition de son « Divertimento op. 43 pour Orchestre en 4 mouvements symphoniques dans un style qui se situe à mi-chemin entre sa « symphonie classique » et le modernisme évocateur de sa « Suite scythe ».

1930

7 Novembre Metamorphoseon, Modi XII (Thème et Variations) de Ottorino Respighi, composé pour le cinquantenaire de l'Orchestre symphonique de Boston est joué pour la première fois par cet orchestre sous la direction de Koussevitszky.

12 Novembre Karl Buecher, économiste politique allemand qui dans son livre « Travail et rythme » suggéra que la musique tirait son origine des mouvements rythmiques de l'ouvrier au travail, meurt a Leipzig à 84 ans.

14 Novembre La 4e symphonie de Serge Prokofiev en 4 mouvements écrite pour le cinquantenaire de l'orch. symphonique de Boston, est jouée pour la première fois par cet orchestre sous la direction de Koussevitzky.

28 Novembre La symphonie no 2 « Romantique » de Nebraskan Howard Hanson est écrite et produite dans les mêmes conditions.

12 Décembre L'opérette d'Honegger « Le roi Pausole » d'après l'œuvre de Pierre Louys, adaptée par Willemetz, est jouée à Paris aux Bouffes Parisiennes.

13 Décembre L'orchestre symphonique de Bruxelles crée la « Symphonie des Psaumes » de Strawinsky, lors d'un festival Strawinsky.

19 Décembre L'orchestre symphonique de Boston, sous la direction de Koussevitzky, donne la première audition en Amérique de la « Symphonie des Psaumes » de Stravinsky.

1931

19 Novembre Pour la première fois depuis la guerre, un orchestre français, l'Orchestre symphonique de Paris, sous la direction de Pierre Monteux, donne un programme de musique française à Berlin.

24 Novembre L'opéra expressionniste d'Alban Berg « Wozzek » est joué à New-York par la compagnie d'opéra de Philadelphie sous la direction de Léopold Stokowski.

25 NOVEMBRE « Sonate » pour chœur de chambre, du compositeur hollandais Daniel Ruyneman, avec instrumentation vocale, construit d'après les différentiations de ton des différentes voyelles, est exécutée pour la première fois à Vienne.

2 DÉCEMBRE Vincent d'Indy, meurt à Paris à l'âge de 80 ans.

8 DÉCEMBRE « Je chante parfois », satire politique de George Kaufman, mise en musique par George Gershwin, est jouée au Majestic Théâtre à Boston.

15 DÉCEMBRE A 19 ans, le jeune compositeur russe, Igor Markevitch, dirige la première exécution à Paris de sa suite de ballets « Rebus », dédiée à la mémoire de Diaghilev, jouée par l'Orchestre Symphonique de Paris.

27 DÉCEMBRE L'académie de Ste Cécile à Rome confère le titre de membre honoraire à Paul HINDEMITH, Zoltan KODALY, Albert ROUSSEL et Georges ENESCO.

1932

6 NOVEMBRE « Symphonie » de Jean Françaix, écrite dans une veine néo-classique, est jouée pour la première fois à Paris par l'Orchestre Symphonique sous la direction de Pierre Monteux.

10 NOVEMBRE La Deuxième Symphonie en quatre mouvements de Bernard WAGENAAR est exécutée en première audition par l'Orchestre Phiharmonique de New-York sous la direction de Toscanini.

25 NOVEMBRE Lors de sa première tournée en Amérique, Florent SCHMITT tient la partie de piano à la première exécution de la « Symphonie concertante pour piano et orchestre », par l'Orchestre Symphonique de Boston, sous la direction de Koussevitzky.

29 NOVEMBRE A l'occasion du 65e anniversaire de Charles KOECHLIN, un festival de ses œuvres (en première audition) est donné par l'Orchestre Symphonique de Paris, sous la direction de Roger Desormière.

29 NOVEMBRE Troisième centenaire de la naissance de Jean-Baptiste LULLI à Florence.

DÉCEMBRE La « Lyre-Bird », fondée à Paris, par Louise B. M. DYER, publie le premier volume des œuvres complètes de François Couperin.

12 DÉCEMBRE « Sur les rives du Borysthènes » (ancien nom du Dniepr), ballet de Serge Prokofiev, est joué pour la première fois à l'Opéra de Paris.

17 DÉCEMBRE Ottorino Respighi, Giuseppe Mulé, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido GUERRINI, Gennaro Napoli, et Guido Zuffenato publient un manifeste déplorant la« cérébralité » de la musique moderne.

30 DÉCEMBRE Dimitri SHOSTAKOVITCH écrit à Leningrad le premier de ses 24 préludes pour piano.

1933

11 NOVEMBRE Pour célébrer l'arrivée en Amérique d'Arnold Schoenberg « La ligue des Compositeurs » organise à New-York un concert de sa musique de chambre.

11 NOVEMBRE Centenaire de la naissance à St-Pétersbourg d'Alexandre Borodin, inscrit comme fils légitime de l'esclave-sommelier Borodin, mais en fait fils illégitime du prince Luke GEDEONOV, alors âgé de 62 ans et d'Avdotia Antonova, âgée de 25 ans, femme du physicien du même nom.

18 NOVEMBRE L'orchestre symphonique de Philadelphie sous la direction de Léopold Stokowski enregistre la première symphonie de Dimitri SHOSTAKOVITCH, le jour de la reconnaissance du gouvernement des Soviets par les États-Unis d'Amérique.

21 NOVEMBRE Lionel de la Laurencie, musicologue français, éditeur de l'« Encyclopédie de la Musique », président de la Société française de musicologie, meurt à Paris à 72 ans.

29 NOVEMBRE Francesco Malipiero achève à Asolo sa Symphonie en quatre mouvements (d'après les 4 saisons).

21 DÉCEMBRE Paul Hindemith dirige à la B.B.C. la première partie de son opéra « Mathis le peintre », et au même programme son Concerto pour piano et orchestre.

26 DÉCEMBRE Dmitri KABALEVSKY achève à Moscou sa 3e symphonie chorale, sous-titrée « Requiem »,et conçue comme une chanson symphonique à la mémoire de Lenine.

31 Décembre Une parade d'anti-jazz est faite à Mohall (Irlande) avec des bannières portant comme inscription « A bas le Jazz et le Paganisme » et le Ministre des Finances Sean Mac Entee est dénoncé pour sa tolérance envers les orchestres de Jazz à la radio de l'État.

1934

1 Novembre Un article paru dans « Die Musik », déclare que le Dr. Walter Strang, chef de la culture publique nationale socialiste a chargé Rudolf Wagner-Regeny et Julius Weissmann de la composition d'une nouvelle partition musicale adaptée au « Songe d'une nuit d'été » en remplacement de la partition de Mendelssohn, la musique de Mendelssohn n'étant pas admissible dans le IIIe Reich où les lois inaltérables concernant la pureté racique doivent être maintenues sans compromis.

25 Novembre Wilhelm Furtwaengler écrit un article dans « Allgemeine Musikzeitung » pour la défense d'Hindemith, déclarant que l'Allemagne musicale ne peut guère admettre de rejeter un musicien de la valeur d'Hindemith.

30 Novembrs La suite de l'opéra « Lulu » d'Alban Berg, est jouée pour la première fois avec grand succès à l'Opéra d'État de Berlin, sous la direction d'Erich Kleiber.

3 Décembre La 1re symphonie de William Walton (à l'exception du dernier mouvement non encore écrit),est donnée à Londres par l'Orchestre Symphonique sous la direction de Hamilton Harty.

4 Décembre A la suite de la controverse suscitée par l'élimination de Paul Hindemith de la vie musicale allemande, le conseiller d'État Dr. Wilhelm Furtwaengler a demandé au ministre du Reich, Dr. Goebbels, de le relever de ses devoirs de Vice-Président de la Chambre de musique du Reich et de ses fonctions de chef d'orchestre de la Philharmonie de Berlin. En même temps il adresse une requête au Premier Ministre de Prusse pour résilier son poste de Directeur de l'opéra de Berlin. Les deux Ministres ont accepté sa démission.

6 Décembre Le Dr. Goebbels, ministre de la Propagande du IIIe Reich se livre à une dénonciation tonnitruante de la décadence morale des compositeurs atonaux en se référant avec indignation à l'« air du bain » dans l'opéra de Hindemith.

26 Décembre Arnold Schoenberg achève à Hollywood la composition de sa « Suite » pour orchestre à cordes en 5 mouvements classiques : Largo-Allegro ; Adagio ; Menuet ; Gavotte ; Gigue.

1935

19 Novembre Léon Du Bois, ancien directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles, meurt en cette ville à 76 ans.

21 Novembre Igor Stravinsky et son fils Sviatoslav exécutent en première audition, sans accompagnement d'orchestre, le Concerto pour 2 pianos de Stravinsky, à Paris, Salle Gaveau.

28 Novembre Le Ministre italien de la Presse et de la Propagande publie un ordre interdisant la représentation en Italie, d'œuvres émanant de nations sanctionnistes comme représailles de la condamnation prononcée par ces nations au Conseil de la Ligue des Nations, pour l'agression italienne en Éthiopie (exception étant faite pour Shakespeare et B. Shaw, certaines productions françaises et un certain pourcentage d'œuvres espagnoles, etc.).

28 Novembre Erich von Hornbostel, musicien scientiste allemand, né à Vienne, fondateur de la méthode de musicologie comparative par le phonographe meurt à Cambridge à l'âge de 98 ans, exilé en tant que fils de mère juive et de père aryen.

1 Décembre Le second Concerto pour violon op. 63 de Serge Prokofiev, achevé à Baku le 16 Août est exécuté en première audition à Madrid.

12 Décembre « La Spirale », nouvelle organisation de propagande pour la musique moderne, donne son concert inaugural à la Schola Cantorum de Paris avec un programme de musique de chambre groupant les noms de : Claire Delbos, André Jolivet, Paul Le Flem, Jules Le Fèbvre, Édouard Sciortino, Georges Migot, Daniel-Lesur et Olivier Messiaen.

16 Décembre L'administration du Metropolitan Opera de New-York édicte que les applaudissements payés ne seront plus tolérés à l'opéra et que les chefs de claque ne pourront prendre d'arrangements d'aucune sorte avec les artistes.

24 Décembre Alban Berg, meurt à Vienne à l'âge de 50 ans, des suites de l'opération d'un abcès dans le dos.

1936

6 Novembre La 3e symphonie de Rachmaninov en 3 mouvements est exécutée en première audition par l'orchestre de Philadelphie sous la direction de Stokovski.

24 Novembre La première Suite du Ballet « Roméo et Juliette » de Serge Prokofiev est jouée pour la première fois par l'Orchestre Philharmonique de Moscou.

27 Novembre Par suite d'un décret du Dr. Joseph Goebbels, Ministre de la Propagande Allemande, les critiques dans tous les domaines de l'art n'ont plus le droit de louange ou de blâme, mais simplement celui de la description. — « Parmi les critiques professionnels qui écrivent d'une façon objective et en hommes d'affaires, et considèrent leur rôle comme celui de médiateur entre le public et les artistes, le nouveau décret du Dr. Goebbels trouvera plein consentement. L'Allemagne d'aujourd'hui fait des artistes et des critiques des camarades, servants d'une cause commune et ouvriers d'un but commun (Richard Ohlekopf, dans « Die Signale », Berlin, 9 décembre 1936). — « Quelles sont les conditions des critiques littéraires, artistiques et de théâtre en Allemagne? Qu'est-ce qui a contraint le gouvernement à défendre la critique aux moins de 30 ans? » Il serait impossible dans un pays où l'art profite aux polémiques de constituer une revue critique par des « comptes rendus » objectifs. Ceci sans examiner la question fondamentale, à savoir qu'aucune œuvre d'art ne peut être décrite « objectivement » (Extrait de « *Abolire la Critica*? » dans « La Tribune », Rome, 3 déc. 36.

6 Décembre Igor Strawinsky termine à Paris la partition de son ballet « Jeu de cartes ».

26 Décembre L'Orchestre Symphonique de Palestine nouvellement organisé et composé pour la plupart de musiciens rejetés d'Europe Centrale par discrimination racique, donne son premier concert à Tel-Aviv sous la direction d'Arturo Toscanini avec des œuvres de Rossini, Brahms, Schubert, Mendelssohn et Weber. — « L'idée d'organiser l'orchestre est venue à M. Hubermann, il y a un an environ, lorsqu'il visita la Palestine. Ce furent ses efforts inlassables de l'année dernière qui aboutirent au phénoménal succès du premier concert de ce soir. Toscanini refusa toute rémunération, même pour ses frais de voyage. Il déclara qu'à une époque où des forces se coalisaient pour détruire le peuple juif il considérait de son devoir de témoigner sa sympathie aux Juifs dévoués à la musique comme lui » (New-York Times, 27 décembre 1936).

PETITES NOUVELLES MUSICALES

= **« Lancelot du Lac », le nouvel opéra de Pino Donati à Bergame.** — Le nouvel opéra de Pino Donati, intendant général du Festival de Vérone, a été exécuté le 2 octobre au théâtre Donizetti à Bergame. On connaissait déjà de Donati l'opéra *Konradin de Souabe*,et sa pièce symbolique « *Presepio della Trincea* ». *Lancelot du Lac* écrit sur un livre de Rossato,s'inspire d'une histoire d'amour tirée du cycle courtois du roi Arthur et donne au compositeur l'occasion de déployer son savoir.La musique suit avec goût la pensée et l'action et s'adapte avec naturel au chant et à l'orchestre. Sous la direction de Annovazzi (musique) et de Frigerio (scène), l'œuvre fut rendue avec maîtrise. Dans les rôles principaux, Parmeggiani, Gina Corsi et Gilda Alfano. Auteur et artistes furent rappelés plus de 30 fois à la fin de cette belle première.
M. U.

= **Le Festival de Lucerne.** — Après l'annexion de l'Autriche, la presse et les autorités de différents pays envisagèrent immédiatement l'organisation de divers Festivals appelés à prendre la succession de celui de Salzbourg.

Les raisons « pro » et « contra » furent longuement discutées et ce fut l'occasion de bien des paroles inutiles. Pendant ce temps, la municipalité de Lucerne se mit discrètement à l'œuvre et le 25 août, Toscanini était appelé à diriger un premier concert, en plein air, à Triebschen, dans les jardins de la villa occupée par Wagner au moment de la naissance de son fils, Siegfried. Les musiciens ont souvent reproché à l'illustre maître italien de composer des programmes dont l'inédit est exclu. Nous croyons qu'ils ont tort. La mission d'un Toscanini est moins de découvrir du nouveau que de *fixer* l'interprétation qui convient aux œuvres consacrées, de leur restituer ce véritable sens dont trop de chefs s'éloignent parfois. Cela implique-t-il que l'élément de surprise soit absolument banni des concerts dirigés par Toscanini ? Il suffit d'avoir entendu la *Mer* de Debussy et les *Maîtres Chanteurs* pour répondre négativement à cette question. Je me souviens d'avoir rencontré à Salzbourg, en 1936, un musicien illustre, après le 1er acte des *Maîtres* : «La musique de Wagner m'était devenue insupportable », me dit-il... « je ne savais pas que c'était si beau ». Je compris, mieux que jamais, ce jour là, la raison d'être d'un Toscanini.

Le concert de Triebschen comprenait la *Siegfried Idyll*, la *Symphonie en sol mineur* de Mozart, *la Seconde symphonie* de Beethoven, le *Prélude du 3e acte des Maîtres Chanteurs* et l'ouverture de la *Scala di Seta* de Rossini. Le tout fut exécuté dans une atmosphère de triomphe.

Le second concert Toscanini, donné à Lucerne cette fois, réunissait au programme les noms de *Mendelssohn* (*Symphonie italienne*), *Brahms* (3e *Symphonie*), *Cherubini* (ouverture d'*Anacréon*), et *Wagner* (ouverture des *Maîtres*).

Ces deux journées triomphales ne furent pas sans lendemain.

Mengelberg, Bruno Walter (plus en forme que jamais), Fritz Busch, eurent le don de soutenir l'enthousiasme du public après les heures mémorables qu'il venait de vivre. Cet enthousiasme atteignit son point culminant lorsqu'Adolf Busch, sous la direction de son frère, interpréta le Concerto de Beethoven, avec ce lyrisme et cette ferveur qui n'appartiennent qu'à lui.

Adolf Busch ne se contenta d'ailleurs pas de paraître sur l'estrade comme soliste. Avec cette simplicité dont il a donné tant d'exemples, il avait occupé la place de Kapelmeister aux concerts précédents, les collègues de son célèbre Quatuor assumant respectivement le rôle de chefs

de pupitre aux groupes des seconds violons, des alti et des violoncelles. Ce fut un de ces exemples d'abnégation dont seuls les très grands sont capables.

Dès la première année, Lucerne a pris sa place, une place éminente, parmi les grands Festivals internationaux. Le Comité, qui est dirigé par le Président du Conseil municipal, Mr Zimmerli, a de grands projets pour l'année prochaine. Il est question de construire un « Festspielhaus », aux environs de Triebschen et Toscanini aurait, d'ores et déjà, promis son concours pour le Festival de 1939.

— **A Bayreuth.** — Le festival de Bayreuth sera dorénavant annuel et le nombre des représentations sera porté de 19 à 29.

— **A Zurich.** — Le Festival d'Opéra de Zurich a débuté le 28 mai par la création de « *Mathias der Mahler* d'Hindemith, s'est poursuivi par des représentations de *Carmen* (Giannini dans le rôle de Carmen) de *Fidelio* (sous la direction de Furtwängler), de la *Forza del Destino* et enfin de la *Tetralogie* (sous la direction de Robert F. Denzler). Les représentations du Ring avaient été préfacées par une adresse du Dr Franz W. Beidler, l'aîné des petits-fils de Wagner, qui vit à Lucerne. Après avoir souligné le caractère révolutionnaire de l'œuvre wagnérienne, le Dr Beidler insista sur le fait que le Festival ne doit pas se limiter aux œuvres consacrées. Il importe de montrer et de faire entendre du nouveau, comme le *Mathias* de Hindemith. Il doit s'efforcer également de dépasser les milieux de la « snobocratie riche ». Tout cela est excellent et nul doute que le glorieux grand père eût applaudi son courageux descendant.

— **A Munich.** — Le dernier Festival a marqué un progrès sérieux sur les manifestations des années précédentes. Le programme comprenait les *Maîtres Chanteurs* (sous la direction de Meinhard von Zallinger), *Ariane à Naxos* (sous la direction de Clemens Krauss, avec Ursuleac, Torsten Ralf et Adèle Kern) le *Rosenkavalier* (sous la direction de C. Krauss avec Ursuleac, Kern et Singestren) *Don Giovanni* (sous la direction de Meinhard von Zallinger, Heinrich Rehkemper tenant le rôle principal), *Zauberflöte* (également sous la direction de C. Krauss, Adèle Kern, dans le rôle de Papagena, Rehkemper dans celui de Papageno, Trude Eipperle, Félicie Hüni-Mihacsek, Luisa Willer et Julius Patzak dans les rôles secondaires) et enfin la création du *Friedestag* de Strauss.

— **Les Enchantements de Saint Leu-la-Forêt.** — S'il est encore des musiciens qui ignorent le petit bourg situé à 25 minutes de Paris, ils sont impardonnables.

Ce qui se passe à Saint-Leu n'a rien de commun avec les grands Festivals Internationaux, qui — malgré leurs mérites certains — ne laissent pas de donner parfois l'impression qu'ils sont des annexes de tel Office de Tourisme.

La mise en scène se limite ici à un jardin très simple, à une petite salle que 250 personnes suffisent à remplir et à deux instruments, un clavecin et un piano. Quant à la « distribution », elle tient tout entière dans un nom paré de tous les prestiges : Wanda Landowska !

Dans cet îlot privilégié, les vieux maîtres du clavier : Bach (Jean Sébastien et Wilhelm Friedrich), Mozart, Scarlatti, Haydn, Couperin et Rameau, ressuscitent tous les dimanches, de la fin du mois de mai à la fin de juillet, sous les doigts d'une artiste, dont la discrétion, la ferveur et le désintéressement ne peuvent se comparer qu'à ceux d'un Serkin, d'un Casadesus ou d'un Gieseking.

La caractéristique des auditions de Saint-Leu, c'est l'audace — l'audace dans la mesure. Quand on pense aux innombrables pianistes dont le répertoire se borne à 20 morceaux de Chopin, à deux ou trois sonates de Beethoven (dont le Clair de lune, naturellement) et à quelques Schumann, on ne peut s'empêcher de leur opposer une artiste qui consacre froidement tout un programme aux Variations Goldberg ou à vingt sonates de Scarlatti.

Nous sommes d'avis que si la musique — menacée de toutes parts — doit être sauvée, elle le sera ainsi, par la voix un peu frêle d'un clavecin qui chante d'éternelles musiques dans la banlieue de Paris.
C. L.

— **Du nouveau sur Debussy.** — L'éditeur Dorbon publie à tirage très réduit une série de lettres inédites adressées par l'auteur de *La Mer* à André Messager.

C'est le journal de l'amitié, très grande comme on sait, qui unissait les deux musiciens. Le recueil se termine sur une note mélancolique, car l'amitié ne devait pas survivre au second mariage de l'auteur de Pelléas.

— **La démission de Josef Hofmann.** — L'illustre pianiste vient d'abandonner la direction du Curtis Institute of Music de Philadelphie. « Mes occupations directoriales, déclare Hofmann, constituaient un obstacle à mes intérêts artistiques ». L'on croit comprendre que le maître consacrera une partie du temps qui lui manquait jusqu'à présent, à l'enregistrement.

— **En Suisse.** — La musique folklorique sera le thème principal de l'Exposition Nationale qui aura lieu à Zurich du 6 mai au 29 octobre 1939.

— **La Fondation Paderewski** offre un prix de 1.000 dollars pour la meilleure œuvre de musique de chambre (durée de 15 à 20 minutes), ainsi qu'un prix de la même valeur pour le meilleur concerto (durée 15 minutes). Le concours est réservé aux citoyens nés en Amérique et à ceux qui sont nés à l'étranger de parents américains. Les œuvres doivent être envoyées à Mrs. Elizabeth C. ALLEN, 290 Huntington Avenue, Boston, Mass.

— **Marcel Poot à l'Orchestre symphonique de Chicago.** — L'allegro symphonique de Marcel Poot figure au programme de Chicago avec une série d'œuvres du plus haut intérêt : le concerto pour piano de Krenek (avec le concours du compositeur), « Musique » de Bartók, le concerto d'Alban Berg, celui de John Ireland, le concerto de Martinu pour quatuor (le Pro Arte), et orchestre, la Suite pour orchestre de Piston, la 4e Symphonie et la Rhapsodie flamande de Roussel, la Suite de Schönberg pour cordes, la Suite Symphonique de Max Trapp, Introduction, Choral et Marche de Casella, la Symphonie no 15 de Miaskowsky, l'Ouverture Londonienne de Ireland, Façade de Walton, la Suite de Danses de Kodaly, l'Ouverture russe de Prokofieff... arrêtons cette liste déjà longue et que bien des capitales européennes envieront à Chicago.

— **La mort d'Eugénie Schumann.** — Eugénie Schumann, le dernier enfant survivant de Robert et Clara Schumann est morte à Berne. Elle était née à Dusseldorff en 1852.

— **La Section Palestinienne de la Société Internationale de Musique contemporaine**, fondée il y a un an par le Dr. Peter Gradenwitz, a commencé ses concerts en Octobre 1938. Le compositeur Erich Walter Sternberg est président. Le premier concert était consacré à la mémoire de Maurice Ravel. Josef Kaminski (violon), Joachim Stutschewsky (violoncelle) et Frank Pollak (piano) étaient les interprètes de la Sonate pour Violon et piano (1927), du Duo pour violon et violoncelle (1922) et du trio pour violon, violoncelle et piano (1915).

Des œuvres de Schönberg, de Falla, Toch, Milhaud, Strawinsky, Janacek, Hindemith-Bartók, Busoni, Sternberg seront données, indépendamment des compositions nouvelles de compositeurs palestiniens.
P. G.

— **Concert d'échange Germano-Belge à Berlin.** — Parmi les concerts d'échange entre nations qui, depuis quelques années ont lieu dans plusieurs villes de l'Europe pour propager les liens culturels entre l'Allemagne et d'autres pays, on eut le plaisir d'assister à Berlin à une soirée Germano-Belge. Ces auditions ont lieu dans la jolie salle de la *Singakademie* qui confère

à cette forme de rapprochement international un cadre agréable et intime. Le concert fut donné sous les auspices de Son Excellence l'Ambassadeur de Belgique Vicomte Jacques Davignon et en relation avec la Société Belgo-Allemande, tout récemment fondée. Dans cette salle bondée d'un public fort élégant, on fit la connaissance du Trio de la Cour de Belgique de Bruxelles. On entendit d'abord le trio op. 70 de Beethoven, joué peut-être d'une façon un peu trop « latine » pour les berlinois ; ensuite le magnifique trio de Ravel en la-mineur, où les musiciens se trouvaient dans leur propre élément. Il est rare, ici, d'entendre de la bonne musique française exécutée par de bons musiciens français ! L'accueil fut pourtant enthousiaste ! Pour terminer, un Schubert qui, par son caractère doux et méridional, mettait bien en valeur les qualités des musiciens, MM. Émile Bosquet (piano), Alfred Dubois (violon), Maurice Dambois (violoncelle).

Quant au choix du programme, il nous a semblé regrettable qu'il ne contienne aucune œuvre belge. Les programmes de concerts d'échange d'autres pays sont composés exclusivement d'œuvres nationales. — Néanmoins, le succès fut grand et le Trio de la Cour de Belgique fut beaucoup fêté.

Après le concert, on se donna rendez-vous dans la ravissante maison de la Société Belgo-Allemande, où on termina la soirée en des conversations animées et intéressantes.

MARGUERITE STAEHELIN.

= **En Suisse.** — Récemment, reprise de l'opéra *Mathis der Mahler*, de Paul Hindemith, en présence du compositeur. Celui-ci avait fait subir à l'œuvre de légères retouches qui contribuèrent à en rehausser grandement la valeur scénique. L'excellente interprétation confirma la profonde impression de la première en mai 1938. On avait l'impression de se trouver devant une des réalisations les plus remarquables de l'art de l'opéra moderne. L'œuvre qui résume la vie difficile de l'artiste dans une époque tourmentée a donc une valeur d'actualité. Le libretto, œuvre de Hindemith, renforça encore le succès.

Au cours d'une matinée au « Stadttheater », première exécution des deux dernières œuvres de musique de chambre de Hindemith : une sonate pour piano et basson, une sonate pour piano à quatre mains. Grand succès.

= **A Genève.** — Ernest Ansermet et son orchestre de la Suisse Romande ont donné des fragments du nouveau ballet de Hindemith *Nobilissima Visione*.

WILLI REICH.

= **Au Grand Duché de Luxembourg.** — Le théâtre municipal a rouvert ses portes avec le concours de l'opéra de Cologne. Les opéras joués furent *Das Glockchen des Eremiten* de Maillart et *Siegfried* de Wagner. Malheureusement, cette année encore il n'y aura que des représentations avec artistes étrangers.

On parle de l'ouverture prochaine d'un théâtre national. Espérons que Luxembourg arrive à mettre rapidement sur pied un ensemble fixe qui trouve à s'employer hiver comme été. Car même les meilleures productions de l'étranger n'arriveront pas à faire naître l'engouement que la foule pourrait avoir pour une troupe locale.

Le concours national et international du « Adolfverband » aura lieu à Wiltz au printemps 1939. Cette association comprend environ cent quatre-vingt sociétés de musique et de chant, avec dix-mille membres. Kurt HEUMANN.

═ Deux nouvelles oeuvres de Malipiero. — Malipiero met actuellement la dernière main à un *Requiem* en mémoire de Gabriele d'Annunzio et à une musique de scène pour *Hécube* dont les représentations aura lieu l'an prochain à Syracuse.

═ Une nouvelle Société de Concerts à Anvers. — *Le Foyer de l'Art vivant,* fondé en juillet dernier, annonce une série de Concerts du plus haut intérêt. Le nouvel organisme a fait appel aux artistes les plus éminents et aux « groupements de chambre » les plus sérieux : Le Trio Pasquier, le nouveau Quatuor Hongrois, le Duo Kraus-Goldberg, le Trio Italien, le Quintette instrumental de Paris, le Quatuor Gertler, le Trio Moyse, le Quatuor Kolisch, le Quatuor de Budapest, Musica Antiqua, Wanda Landowska, Stefan Askenase, de Vocht avec sa Coecilia et, enfin, Bartok, dont on a donné en première audition en Belgique, sous la direction d'André Souris, « Musique » pour instruments à cordes, coelesta et percussion. Cette œuvre, monumentale a figuré, d'autre part, le lendemain du concert d'Anvers, au programme d'un des Concerts de la Société de musique de Chambre de la Maison d'Art à Bruxelles. Nous souhaitons à la nouvelle société et à son actif Directeur, M. Pierre della Faille, tout le succès que méritent leurs beaux efforts.

═ Le Folklore Cosaque. — Une expédition est partie pour les districts septentrionaux du Don pour étudier le folklore de ces régions. Cent dix-neuf chants cosaques, anciens et modernes, ont été enregistrés, ainsi que plus de cent « chastushki » (chansonnettes populaires improvisées) vingt-six contes populaires, de nombreux proverbes et énigmes. La première collection consacrée au folklore cosaque sera publiée sous peu à Rostov sur le Don.

═ Une découverte au sujet de Don Giovanni. — Alfred Einstein a découvert à l'Istituto Musicale de Florence quelques pages qui auraient appartenu au Don Juan de Mozart. Les exégètes de Mozart soupçonnaient depuis longtemps que le récitatif placé entre le duc Zerlina-Leporello (Per queste tue manine) et l'air d'Elvira (in quali eccessi) n'étaient pas authentiques. Le manuscrit découvert par le docteur Einstein est attribué par lui au copiste de Mozart, Lausch. Il reproduit la version viennoise de 1788 et donne un texte jusqu'à présent inconnu du récitatif en question.

═ Un prix pour encourager les recherches musicologiques. — L'excellente revue trimestrielle américaine *Music and Letters*, entre dans sa vingtième année d'existence. A cette occasion et grâce à la générosité d'un mécène, elle offre un prix de cinquante livres sterling pour un traité original sur un sujet d'ordre musical. On trouvera tous les renseignements nécessaires au sujet de ce prix dans le numéro d'octobre de *Music and Letters.*

═ La musique à Amsterdam. Un bel exemple. — Bien qu'astreint à d'importantes compressions budgétaires, le Conseil municipal d'Amsterdam a décidé de maintenir le subside annuel de cent vingt milles florins (soit £ 13.600 ou 2.040.000 francs belges) destiné à soutenir les manifestations artistiques de la ville.

La plus grande partie de ce subside — c'est-à-dire cent mille cinq cent florins — est attribuée à l'orchestre du Concertgebouw, qui est appelé en échange à donner un certain nombre de concerts populaires et à prêter son concours à certaines manifestations officielles.

L'an dernier, le nombre des concerts populaires s'est élevé à trente. Parmi les autres organisations qui bénéficient de subsides, il y a la Société pour l'Encouragement de l'Éducation musicale et de la Musique Chorale (le Toonkunst), l'Opéra italien, un groupement hollandais d'artistes italiens, et le *Kunstkring voor allen*, société populaire qui organise des concerts, des conférences et des expositions,

En Finlande. — Le compositeur impressioniste, *Vaino Raitio*, dont on exécuta récemment, pour la première fois deux opéras en 1 acte : *Le roi de Lydie* et *Väinömöinen's Werbung*, tous deux d'après le texte de *Eino Leino*, compose en ce moment une œuvre nouvelle. Il s'agit d'un opéra en quatre actes intitulé *Les deux reines*, tiré du drame de *Laurá Haarla*. C'est un épisode historique du xv[e] siècle, se jouant à la cour de Naples. Les personnages principaux sont : la reine Jeanne de Naples et Sainte Brigitte de Suède.

La deuxième symphonie de Leevi Madetoja paraîtra incessamment.

Le D[r] Nikolai van der Pals écrit un livre sur *Tschaikowsky*.

A l'Opéra finlandais d'Helsingfors, on a donné la première représentation de l'opéra *Néron et Acté* de Joan Manen. Le compositeur, présent à l'exécution, fut fêté avec enthousiasme. Première représentation, également, de la *Reine de Saba* de Goldmark.

Ilja Busch (Helsingfors).

Un livre sur les Sonates de Beethoven. — Eric Blom vient d'éditer chez Dent un livre qui porte le titre : *Beethoven's Sonatas discussed*. Les commentaires d'Eric Blom sont destinés à accompagner les enregistrements des 32 sonates par Arthur Schnabel.

Il y a quelques semaines est décédé à Bruxelles **le Compositeur Belge Léon DELCROIX** né en 1880. Élève de Wieniawski (piano) Mailly (orgue) et Vincent d'Indy (composition), Léon Delcroix laisse d'importantes œuvres symphoniques, de la musique de chambre, de théâtre, des pièces pour piano et orgue, des mélodies, des chœurs et morceaux pour divers instruments.

A Bruxelles s'est tenu du 20 au 26 Novembre le **Congres du Conseil permanent pour la Coopération internationale des Compositeurs**, dont le Président est le Maître Dr. Richard Strauss (Allemagne) et les Vice-Présidents : A. Lualdi (Italie), J. Sibélius (Suède).

Le Délégué belge M. Émile Hullebroeck a été désigné comme Secrétaire général en remplacement du Compositeur K. Atterberg (Suède).

De nombreux Compositeurs venus de divers pays d'Europe, ainsi que des critiques musicaux ont assisté aux séances du Congrès, à celles de musique d'orchestre, de musique de chambre et aux représentations théâtrales données à Bruxelles et à Anvers.

Oeuvres nouvelles de Béla Bartók et d'Ernest Bloch. — *Béla Bartók* vient d'écrire pour Benny Goldman (surnommé « the King of Swing ») et Josef Szigeti une Rhapsodie pour clarinette, violon et piano, qui sera créée le 9 Janvier à Carnegie Hall. L'œuvre est en deux parties et contient des cadences pour clarinette et violon ; la première partie s'appelle « Verbunkos » (chant d'enrôlement pour les soldats, le mot est d'origine allemande : « Werbungslied »), la deuxième est « Sebes » (vif).

Josef Szigeti donnera, d'autre part, aux États Unis, (sous la direction de Rodzinski) à Paris (avec Charles Munch) et à Londres (avec Thomas Beecham) le nouveau Concerto d'*Ernest Bloch*.

A l'Institut National de Radiodiffusion de Belgique. — L'admirable orchestre de l'I. N. R. a créé, le 18 Novembre, sous la direction de Frans André et avec le concours de M[lle] Sutter-Sapin, le concerto pour violon de *Wladimir Vogel*. L'œuvre frappe, dès sa première audition, par la franchise de ses rythmes, ses dons d'invention et son écriture extrêmement serrée. Peut-être pourrait-on lui reprocher quelques longueurs (qui sont sans doute le fait de l'auditeur placé devant une œuvre nouvelle) et un emploi trop peu discret de formules scolastiques qui ne s'accordent pas toujours avec une écriture très « moderne »,

— **Lotte Lehmann.** — La célèbre cantatrice a renoncé à la nationalité allemande pour devenir citoyenne des États-Unis.

— **Ysaye et les Orchestres de Londres.** — Examinant les progrès réalisés, depuis cinquante ans, par les orchestres Londoniens, Sir Henry Wood (*Daily Telegraph* du 1er octobre) les attribue, pour une part tout au moins, à l'influence de quelques grands solistes « L'influence d' Ysaye », dit Sir Henry, « est de celles qui doivent être rappelées. Il ne cessait de s'entretenir avec l'orchestre. Écoutez-moi, disait-il, je vous montrerai le véritable coup d'archet pour ce passage. Puis, il s'adressait à l'harmonie. Écoutez-moi, écoutez, et nous ne manquerons pas de jouer ensemble, dans ce passage. Son rubato n'était jamais exagéré ; c'était toujours la conséquence logique de la montée ou de la chute de la phrase musicale. Mais son jeu était toujours basé sur un tempo-rubato, qui n'avait rien de préconçu.

Puisque nous parlons ici des orchestres londoniens, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que si la capitale de l'Angleterre est devenue l'un des centres les plus importants de l'activité symphonique, cette situation date à peine de dix ans. L'orchestre de Queen's Hall ayant perdu presque tout son prestige, un plan fut conçu en octobre 1928 en vue de la création d'un orchestre permanent. La B.B.C., la Compagnie Columbia, et la Société Royale Philharmonique furent appelés à collaborer, la puissante personnalité de Sir Thomas Beecham étant largement mise à contribution. Mais, l'année suivante, la B.B.C. était arrivée à la conclusion qu'elle devait avoir un orchestre autonome. Cette décision portait un coup sérieux,mais non fatal, au projet. Peut-être même fut-ce au geste très légitime de la B.B.C. que Londres doit de posséder actuellement deux orchestres permanents de premier ordre, au lieu d'un. L'orchestre philharmonique inaugura, sous les auspices de Beecham, la série de ses grands concerts et l'on n'ignore pas tout-ce que la musique doit à cet orchestre qui peut rivaliser avec les meilleurs. Quant au London Symphony Orchestra, il trouva dans ce qui aurait pu paraître un élément de concurrence,un stimulant et il ne tarda plus à reprendre aux yeux de l'opinion musicale, sa réputation d'antan.

= **Bizet et Nietzsche.** — Dans un excellent article consacré au centenaire de l'auteur de *Carmen*, M. Henry Bidou (*Le Temps*, 5 novembre) rappelle les paroles du philosophe allemand et les fait suivre d'un commentaire qui vaut d'être souligné. L'un des mérites de l'œuvre de Bizet, selon Nietzsche, c'est de libérer l'âme : « Des pensées toutes différentes (d'elle) roulent à ce moment dans ma tête... Des réponses imprévues me viennent à l'esprit, une petite grêle de glace et de sagesse, de problèmes résolus... Où suis-je? Bizet développe ma fécondité ». « Les admirateurs de Bizet, ajoute M. Bidou, avant de citer ce brûlant éloge, feront bien d'en mesurer la portée. La musique de *Carmen* y est exaltée, mais principalement pour ses vertus thérapeutiques. Elle est ensoleillée et sans venin. Mais si on ôte le venin d'une œuvre d'art, qu'en reste-t-il? »

Ces derniers mots mériteraient à leur tour un long commentaire et nous ne souscrirons peut-être pas sans réserve aux paroles de M. Bidou. Pour notre part, nous décelons difficilement une trace de venin, dans l'art grec, dans l'art français du XI[e] siècle et puisque nous parlons musique, dans l'œuvre de Bach.

= **Un Congrès inattendu.** — Les amis du gramophone se sont réunis, en congrès, sous le titre « The Gramophone and its Repertory », le 5 novembre à High Leigh, Hoddesdon, Herts. Ces assises aussi originales qu'opportunes étaient présidées par M. William Johnson, fondateur et président de la Fédération nationale des Sociétés de Gramophone. Amateurs, techniciens, musiciens, commerçants, dicutèrent pendant deux jours les différentes questions à l'ordre du jour : le développement des enregistrements, la création d'une discothèque nationale, etc., le tout agrémenté de démonstrations et d'exemples. Le fait qu'une personnalité comme Adrian Boult n'avait pas hésité à participer à ces réunions, atteste que l'on a fait du chemin depuis le jour où un célèbre chef d'orchestre s'exclamait : « Ne condamnez pas le gramophone ; c'est lui qui m'a permis d'acquitter mes impôts d'après guerre ! »

= **A l'Orchestre de Philadelphie.** — Eugène Ormandij a été nommé directeur de l'orchestre de Philadelphie ; Stokowsky dirigera, au cours de la saison en qualité de « Guest conductor ».

— **Jongen, Beethoven et ... Florent Schmitt.** — Nous trouvons, sous la plume parfois un peu trop paradoxale de Florent Schmitt, l'appréciation suivante du concerto en si mineur de Joseph Jongen : « Ce concerto, que je crois bien, était jusqu'alors inconnu en France, peut compter parmi les plus beaux concertos de violon, remplaçant avantageusement, le cas échéant, celui, intéressant certes, mais tant ressassé, de Mendelssohn, et mieux encore celui de Beethoven complètement dépourvu, lui, de tout intérêt proprement musical » (*Le Temps*, 15 octobre 1938). — Ceci n'enlève rien, évidemment, aux éminents mérites de l'œuvre du maître liégeois.

— **Une nouvelle œuvre de Alex Voormolen.** — L'excellent hautboïste Jaap Stotyn a créé, sous la direction de Georg Szell, à La Haye, un concerto pour hautbois et orchestre de Voormolen. L'œuvre, de construction classique, se recommande par une orchestration solide, une veine mélodique du meilleur aloi, un humour, qui accordent son dû à la virtuosité, sans y sacrifier. A l'exception de quelques passages qui permettent à l'orchestre de se déployer, celui-ci joue plutôt le rôle d'instrument accompagnateur. — L'auditoire confondit dans son enthousiasme l'auteur, le soliste et le chef d'orchestre.

— **La Daphné de Richard Strauss.** — La critique allemande accueille avec un enthousiasme mêlé de respect l'œuvre du doyen des musiciens allemands. Si le livret de Gregor est jugé obscur dans son symbolisme trop littéraire, l'on se réjouit, par contre, de voir Strauss retrouver la veine d'Ariane et de l'Hélène Égyptienne Dans la *Boersen-Zeitung*, Frans Köppen souligne le climat lyrique et voluptueux de la partition et la virtuosité avec laquelle la voix se noue au tissu orchestral. Margareta Teschemacher, Torsten Ralf, Martin Kremer et Sven Nilsson furent les principaux interprètes de l'œuvre qui était magistralement conduite par Karl Böhm.

Strauss met actuellement la main à un autre opéra en un acte : *Le roi Midas*.

— **Marcel Proust et la Musique.** — Louis Abatangel publie une série de pages inédites de l'auteur d'un Amour de Swann. Il s'agit de 17 feuillets qui constituent une version inconnue du dîner chez Monsieur et Madame Verdurin. Ces pages sont la propriété de M. Alfred Cortot.

= **Le Théâtre populaire en Italie.** — L'on sait les efforts louables que fait le gouvernement italien pour donner de grands spectacles au peuple des villes et des campagnes. L'on connaît moins bien les moyens mis en œuvre. L'organisation de ces spectacles est triple et se fait par le truchement de trois organismes : Le Char de Thespis ; le Samedi du Théâtre et le Théâtre d'Été.

Le Char de Thespis est, en réalité, un théâtre itinérant. Il intéresse spécialement les populations rurales. De 1930 à 1937, il y a eu un char pour l'Opéra, et deux pour le drame. La section de l'opéra possède un personnel de 400 collaborateurs et est équipé pour contenir 5.000 personnes ; la section dramatique, par contre, est pourvue d'une scène tournante et possède 2.000 places. Ajoutons à cela 22sections dramatiques,plus réduites et dévolues aux amateurs. On estime qu'en 1937, 500.000 personnes ont assisté dans 42 provinces à des représentations d'opéra ; les spectacles dramatiques ont vu des audiences plus nombreuses encore.

Le Théâtre du Samedi est destiné surtout aux populations des villes. Les spectacles se donnent dans toutes les villes qui possèdent une salle de théâtre. Le prix des places va de une demi-lire à 2 lires.

Mentionnons encore les tentatives qui ont été faites pour ressusciter le drame grec à Syracuse, à Taormine Agrigente, Fiesole, Poestum, Ostie et Rome. Ces représentations ont obtenu un succès énorme. C'est ce qui a porté, sans doute,les autorités à pousser activement à la création de nouveaux centres dans tout le territoire italien et l'on estime qu'à certains endroits 20.000 personnes pourront assister à une représentation dramatique.

= **Orazio Vecchi.** — Modène, cité d'ORAZIO VECCHI, se propose d'honorer sa mémoire en 1950, et de fêter le 4e centenaire de sa naissance. L'*Amphiparnasso*, qui a paru dernièrement, est le premier d'une série de 14 volumes qui comprendra la totalité de son œuvre. Pour l'année jubilaire, la collection, dirigée par Carlo Perinello, sera complète.

— **Du nouveau au sujet de Haydn.** — Les amateurs de musique, où tout au moins ceux épris d'inédit, ont été saisis d'un véritable émoi en apprenant que le docteur Hans Gal aurait découvert à Édimbourg une nouvelle symphonie de Haydn. Aux dernières nouvelles, il s'agirait d'une œuvre non de Joseph Haydn mais de Michel Haydn. Horrible déception ! Oserons-nous conseiller aux victimes de cette erreur de prendre connaissance par exemple des 85 Quatuors de Joseph Haydn dont les neuf dizièmes sont absolument inconnus et injoués. Peut-être trouveront-ils une consolation supplémentaire dans le fait que le Docteur Gal ne se tient pas pour battu et compte publier sa trouvaille à l'Universal Edition, 125 Conduit Street à Londres.

— **Les mémoires de Sir Henry Wood.** — L'excellent chef d'orchestre anglais, Sir Henry Wood, vient de faire paraître ses mémoires chez Gollancz, sous le titre : « My life of music ». L'éditeur ne nous ayant pas fait le service de cet ouvrage, nous ne pouvons en rendre compte.

C. L.

PARTITIONS RÉDUITES EULENBURG

Reliure élégante, avec héliogravures des compositeurs.

a) *Reliures en cartonnage pleine toile*

Bach
— Passion selon St. Jean . . . . 6.—
— Passion selon St. Mathieu . . . 8.—
— Messe solennelle en la mineur . 8.—
— Oratoire de Noël . . . . . . 6.—

Beethoven
— Fidelio . . . . 12.—
— Missa Solemnis . . . . 7.—
— Requiem Allemand . . . . . 6—

Brahms
— Requiem allemand . . . . . . 6.—

Bruckner.
— Grande Messe nº 3 en fa mineur . 6.—

Gluck.
— Iphigénie en Tauride . . . . 8.—

Händel.
— Le Messie . . . . 8.—

Haydn.
— La Création . . . . 8.—

Humperdinck.
— Haensel et Gretel . . . . . . 17.—

Mozart.
— La Flûte enchantée . . . . . . 8.—
— Les Noces de Figaro . . . . . 14.—

Mozart
— Requiem . . . . 5.—
— Don Juan . . . . 14.—

Schubert.
— Messe nº 5 en la mineur . . . . 7.—
— Messe nº 6 en mi mineur . . . . 7.—

Schüetz.
— 6 histoires bibliques . . . . . 7.—

Verdi.
— Requiem . . . . 6.—

Wagner.
— Rienzi . . . . 24.—
— Le Vaisseau fantôme . . . . . 18.—
— Tannhäuser . . . . 18.—
— Lohengrin . . . . 14.—
— Tristan et Yseult . . . . 14.—
— Maîtres-Chanteurs de Nuremberg . . . . 24.—
— L'Or du Rhin . . . . 17.—
— La Walkyrie . . . . 17.—
— Siegfried . . . . 17.—
— Le Crépuscule des Dieux . . . . 22.—
— Parsifal . . . . 17.—

Weber
— Freischutz . . . . 8.—

b) *Reliures en cartonnage demi-cuir.*

Bach
— 6 Concertos brandebourgeois . à 8.—
— 7 concertos pour 1, 2, 3 et 4 clavecins 10.—

Beethoven
— 9 symphonies. 3 volumes . . à 9.—
— Ouvertures :
— Vol. I. Léonore I. III. Fidelio . . 8.—
— Vol. II. Prométhée. Coriolan, Egmont Ruines d'Athènes, Namensfeier, le Roi Étienne, Weihe des Hauses . . . . 10.—
— 5 Concertos pour Piano . . . . 12.—
— 17 Quatuors à cordes . . . . . 14.—

Berlioz.
— Symphonie fantastique. Harold en Italie . . . . 9.—
— Roméo et Juliette . . . . . . 8.—
— 7 Ouvertures . . . . 10.—

Borodine
— 3 Symphonies . . . . 10.—

Brahms
— 4 Symphonies . . . . 11.—
— 2 Concertos pour piano . . . . . 8.—

Brahms
— Musique de Chambre
Vol. I (sans piano) . . . . . 11.—
Vol. II (avec piano) . . . . . 11.—

Bruckner.
— 9 Symphonies, 3 vol. . . . . à 10.—

Dvorak
— 7 Quatuors à cordes . . . . . 11.—

Haendel
— 12 Grands concerts pour instruments à cordes . . . . 12.—

Haydn
— 24 symphonies, 4 vol. . . . . à 10.—
— 83 Quatuors à Cordes, 3 vol. à . à 15.—

Liszt.
— 12 poèmes symphoniques 3 vol. à 9.—
— 2 Concertos pour piano . . . . 7.—

Mahler.
— Symphonie Nº 7 . . . . 11.—

Mendelssohn.
— Symphonies italienne et écossaise 8.—
— 8 ouvertures . . . . 8.—
— 7 Quatuors à cordes . . . . . . 10.—

Mozart.
— 6 symphonies, ré majeur (385) ut majeur (425) ré majeur (504) mi bémol majeur (543) sol mineur (550) ut majeur (551) . . . 11.—
— 7 Ouvertures . . . . 7.—
— 10 Célèbres quatuors à Cordes
— 6 Quintettes à cordes et quintette pour clarinette . . . . . . 12.—

Schubert.
— 8 symphonies. Vol. I (1 à a 5). 10.—
— Vol. II (6 à 8) . . . . 9.—
— 9 Quatuors à cordes
2 trios pour piano, quintette à cordes, quintette pour piano et octuor. 14.—

Schumann.
— 4 Symphonies, 2 vol. . . . . . à 7.—

Schumann.
— 3 Quatuors à cordes 4 trios pour piano, quatuor pour piano et quintette 6.—

Smetana.
— Mein Vaterland . . . . 12.—

Tschaikowsky.
— 3 Symphonies
Nº 4 fa mineur. — Nº 5 mi mineur
Nº 6 si mineur (Pathétique) . 10.—

Wagner.
— Sept ouvertures et Préludes. — Rienzi. Le Vaisseau Fantôme. — Tannhäuser — Lohengrin (1 et III actes) — Tristan et Isolde.— Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg. — Parsifal . . 9.—

Weber.
6 ouvertures . . . . 8.—

Fardes en toile

en deux éditions pour œuvres d'importance et petites œuvres . . . . 1.—

TABLES

Nº 1000. — Nomenclature thématique conservant les thèmes initiaux des œuvres de la collection complète (édition d'automne 1937) . . . . 50.—
Table alphabétique des noms des compositeurs.
Édition réduite des partitions Eulenburg et plaques musicales.
Une composition des partitions d'étude, à laquelle so nt jointes des plaques musicales reproduisant fidèlement celles-ci.

EN VENTE CHEZ TOUS LES ÉDITEURS DE MUSIQUE.

ERNST EULENBURG — LEIPZIG C. I.

DÉPOSITAIRES EXCLUSIFS POUR LA BELGIQUE

BLOSWORTH A. CO., BRUXELLES 45, Rue de Ruysbroeck.

Le Manuscrit Italien Cl. 4, N° 439 de la Bibliothèque Nationale de Saint-Marc à Venise

Les érudits peuvent enfin consulter à leur aise, dans la reproduction que publient les éditeurs Bocca frères, ce manuscrit du dernier opéra de Claudio Monteverdi : *Le Couronnement de Poppée.*

Bien qu'une deuxième copie ait été découverte, il y a une dizaine d'années, à Naples, dans la bibliothèque du Conservatoire de St Pierre a Magella, le manuscrit de Saint Marc conserve sa valeur rare et inestimable. La partition reproduite se base probablement sur deux copies différentes ; elle est certainement écrite de la main de deux copistes, mais le manuscrit est annoté en marge, du commencement à la fin, par le grand Monteverdi. De sa main aussi sont la symphonie qui précède le prologue et les parties supérieures de presque tous les morceaux instrumentaux.

L'ouvrage a donc l'importance et l'autorité de l'autographe même, duquel il provient sans doute. Sa valeur n'est nullement amoindrie par des défauts inévitables, des incertitudes, des lacunes et des erreurs dues aux négligences des copistes et qui échappèrent à l'œil paternel et trop confiant de l'auteur.

Il apparaît que les annotations que Monteverdi a ajoutées au manuscrit furent inspirées par l'expérience des premières représentations vénitiennes de 1642, auxquelles il a dû assister.

En disant cela, nous avons la conviction de ne pas émettre une hypothèse trop hardie mais d'être exactement dans le vrai et nous pensons que, en raison notamment des intégrations ci-dessus mentionnées, le manuscrit reproduit dans l'ouvrage est plus complet que le manuscrit autographe lui-même, auquel devait naturellement manquer presque toutes les parties instrumentales supérieures.

Avec l'*Incoronazione di Poppea,* les éditeurs Bocca frères commencent la publication d'une série de fac-simile d'authentiques chefs-d'œuvre, inconnus ou mal connus, du grand art musical italien du passé, avec la conviction de procurer aux érudits, privés jusqu'à ce jour de cette haute documentation indispensable, la connaissance commode et sûre des plus pures créations artistiques des grands génies musicaux.

FRATELLI BOCCA, EDITORI, VIA DURINI 31, MILANO

LES

BULLETINS AUTONOMES

ANNEXÉS A LA R. I. M.

LA VIE MUSICALE PORTUGAISE

■

BULLETIN AUTONOME BIMESTRIEL

DIRECTION : ELISA DE SOUSA PEDROSO

22, Rue Borges Carneiro, Lisbonne.

Nº 2. NOVEMBRE 1938.

Publié sous les auspices de la « Revue Internationale de Musique »

NOS ROIS MUSICIENS

par Elisa de Sousa Pedroso

A PROPOS de l'opinion fausse et surannée de Cyrille Franco sur l'art musical, je relisais d'intéressantes observations du roi Don João IV, savant et musicien distingué ; cela m'a remis en mémoire le nom de quelques rois de Portugal que la musique enchantait et qui ont beaucoup fait pour elle.

Don Denis fut non seulement l'auteur de 128 chansons, poèmes, chants profanes et religieux, non seulement l'artiste accueillant les troubadours et trouvères étrangers à sa Cour, qui devint ainsi le centre d'une vie littéraire intense, mais encore et surtout il fonda l'Université de Coimbra et y installa notre première classe de musique.

Don João, fondateur de la dynastie d'Aviz, était un prince d'intelligence essentiellement politique, mais pourtant sensible à la mélodie. Il a composé quelques Psaumes assez intéressants.

Il eut comme successeur son fils *Don Duarte*, plein de mérites mais né sous une mauvaise étoile. Sa prédilection intellectuelle était pour la littérature ; il possédait une des plus riches bibliothèques d'Europe ; c'était un encyclopédiste, auteur du « *Loyal Conseiller* » et de beaucoup d'autres œuvres. Quelques-unes révèlent en lui le musicologue, comme par exemple, « De l'ordonnance que doit avoir une Chapelle pour être bien conduite ».

Joaquim de Vasconcellos cite le nom du roi Éloquent comme celui d'un musicien portugais ; c'est sans nul doute à cause de ses profondes connaissances musicales et de l'intérêt qu'il porta à l'art de la musique.

On comprendrait mal que l'éducation artistique de son fils ait été négligée. Don Afonso V eut parmi ses professeurs Tristan da Silva, un des premiers musiciens portugais, l'auteur de « Amables de Musica », production intéressante, une des plus anciennes de la littérature musicale portugaise.

Les chroniqueurs de ce monarque soulignent qu'il avait un don spécial pour la musique et qu'il apporta le plus grand soin à sa Chapelle.

Arrivons à *Don Manuel Ier* qui agrémentait d'effluves mélodieux son effort de rénovation. Il aimait sincèrement la musique et s'occupait activement de sa Chapelle, qui fut une des premières d'Europe. Il s'entou-

rait des plus célèbres musiciens venus de partout. Les dimanches et les jours de fête, les dîners et les soupers se donnaient à la Cour au son des musettes, cornets, harpes, tambourins et violons. Aux grandes fêtes, le groupe musical s'augmentait de trompettes et de timbales au son desquelles dansaient les jeunes et joyaux hobereaux. C'est dans cette ambiance, d'un singulier brillant, que surgit un jour :

....un Gil,
Un qui n'a pas un liard
Et organise les divertissements du Roi.

Le Théâtre portugais était né.

Les soirées de la Cour de Don Manuel Ier sont restées célèbres par leurs spectacles variés ; la collaboration de Gil Vicente leur donnait un éclat remarquable ; c'était un génie complexe et un musicien instruit.

L'infant *Don Louis*, fils du souverain, ami et compagnon de Pedro Nunes et de João de Castro, se dédia à la musique avec un véritable enthousiasme. Sa science du contrepoint était célèbre. Et un beau soir la joie de la Cour fut grande d'entendre une œuvre musicale de Son Altesse.

On peut, sans aucune partialité, donner au premier monarque de la maison de Bragance le titre d'artiste. De son Palais de Vila Viçosa, où l'on était allé le chercher, il apporta à Lisbonne tout le dilettantisme dont son esprit était imprégné. Point n'est besoin pour le louer d'avoir dans les veines du sang lusitanien. Don João IV aurait été apprécié partout, dans n'importe quel milieu musical. Ce roi, à la critique acerbe, aux connaissances musicales étendues, si passionnément épris de musique, était aussi un compositeur distingué et ses œuvres furent connues dans les centres les plus cultivés d'Europe.

C'est à son pénétrant pouvoir d'analyse qu'est dû l'opuscule « Défense de la musique moderne contre l'opinion erronée de l'évêque Cyrille Franco ». Dans cet ouvrage, le Restaurateur nous apparaît, défendant avec énergie la musique moderne (moderne de 1640 et tant) et réfutant par de solides arguments l'opinion amère du critique italien, pour qui « les nouvelles formules mélodiques avaient perdu le pouvoir de toucher les cœurs ». Don João IV, révélant de grandes connaissances et un style souvent gracieux,prouve dans son travail de critique la complète ignorance de l'évêque de Lorette envers les grands maîtres du temps comme Palestrina, Vitoria, Josquin Després, Okeghem et d'autres encore. Et enfin il en arrive à la conclusion : « il dit cela, parce qu'il ne sait pas et, comme il ne sait pas, il critique la sagesse ».

Il me reste encore à parler d'un des faits les plus importants du règne

artistique de ce monarque — l'agrandissement de son admirable bibliothèque qui contenait les meilleures œuvres musicales connues, tous les trésors, toutes les merveilles conçues par des génies. Il y mit tout son savoir, tout son amour, tout son argent. Parler de ce temple précieux qui abritait tant de beautés, est aussi douloureux que de toucher une plaie vive — il n'en reste rien !

La Bibliothèque fut consumée par l'incendie qui suivit le tremblement de terre de 1755, ainsi que toutes les merveilles qui remplissaient le Palais de Ribeira — tapisseries, porcelaines, meubles, tableaux, vaisselle d'or et d'argent, les richesses de l'Inde dont les deux fameux lions de métal précieux avec lesquels Afonso de Albuquerque se présenta devant le roi, et encore tout ce que le fastueux Don Joao V avait acquis à prix d'or. Cet ensemble superbe, d'une inestimable valeur, faisait de ce palais un enchantement.... en un instant le cataclysme l'anéantit !

La Bibliothèque de Don João IV devait en réalité être plus riche, plus complète que ce que notre imagination peut concevoir. Dans « la première partie de l'Index de la Bibliothèque de musique du très haut et puissant Révérend Jean le quatrième Notre Seigneur » sont mentionnés « vilancicos » de toutes les fêtes, messes, motets, psaumes et autres œuvres en latin, français, allemand, anglais, hollandais et surtout italien et espagnol, sans parler des écrits en portugais. Parmi ces milliers d'œuvres, combien étaient inestimables, comme par exemple, l'original du « Micrologue des disciplines de l'art musical », de Guido d'Arezzo, que la tradition y plaçait. Je répète que tout cela se trouve dans une seule des parties du catalogue — la première ! Quels trésors devaient mentionner les autres !.... A lui seul, ce splendide édifice aurait suffi à immortaliser le nom de Don João IV comme artiste.

Le monarque institua la Bibliothèque en majorat, par crainte, certainement, qu'elle fût un jour dispersée. Il veillait si soigneusement sur son trésor qu'il serait mort de chagrin s'il avait pu prévoir la tragique et complète destruction d'une telle richesse.

Beaucoup d'écrivains et de critiques musicaux du temps parlèrent des talents artistiques de ce roi musicien, connu et admiré dans les centres cultivés d'Europe. Fétis dit : « La musique avait été l'object des études spéciales de ce prince, et il était devenu fort habile dans son art ». Joaquim de Vasconcelos ajouta : « La facture correcte de ses œuvres offre aussi de l'intérêt par les innovations peu vulgaires à cette époque qu'elles contiennent ». La plume autorisée du critique d'art Eduardo Madeira l'appelle l'*Orphée Lusitanien.* Et ses contemporains, comme Manuel de Galhegos, lui dédient des strophes de ce genre ;

« Attentif, soigneux, plongé
Dans l'immense océan musical, il cherche
A imposer un sillage original,
A donner à la douceur des préceptes neufs,
Et à découvrir dans l'harmonie organique
Des nombres nouveaux, de nouvelles mélodies ».

Don João V fonda la Bibliothèque de l'Université de Coimbra et l'Académie d'Histoire ; il fit les frais de l'organisation d'un groupe choral composé de 130 chanteurs, spécialement appelés et venus en majorité d'Italie. Son sens artistique se manifesta de mille manières. La musique lui doit beaucoup, car il lui fit attribuer par le trésor public de larges sommes, surtout quand l'art des sons venait rehausser les pompes religieuses.

Ensuite vint Don José qui faisait alterner les ennuis et préocupations du gouvernement avec les Arias, Cavatines, Rondeaux, Concertos et Ballets des Opéras Italiens dont les théâtres de Queluz, Ajuda, Salvaterra et surtout l'Opéra du Tage, lui donnaient des exécutions de premier ordre. Un d'eux — l'Opéra du Tage — fut considéré dans le genre comme la première scène de l'Europe. Pour atteindre cette perfection, Don José dépensa des milliers de *cruzados*, et s'il agissait ainsi, c'est parce qu'il aimait la musique. Parmi toutes les autres ambitions, son idéal artistique suffit en soi à nous intéresser.

Pendant les trente-six années de sa vie agitée, Don Pedro IV prouva qu'il avait hérité de la passion artistique de ses ancêtres. Il jouait de plusieurs instruments et se dédia avec amour et soin à la composition. Il écrivit en portugais un Opéra dont l'ouverture fut exécutée en 1832 au Théatre Italien de Paris. Il nous a encore laissé d'autres œuvres dont une Symphonie pour grand orchestre et l'Hymne de la Constitution. Il a rendu de grands services au Conservatoire de Rio de Janeiro.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, la quintessence spirituelle des dynastes portugais s'accentue encore. Don Luis fréquentait assidûment l'Académie Royale des Sciences et présidait à ses réunions. Il a traduit Shakespeare avec soin et bon goût et fut un délicat amateur de musique. Il jouait de plusieurs instruments, entre autres du violoncelle. Il y avait au Palais de fréquentes réunions de musique de chambre. A elle seule, cette manifestation, qui révèle une haute culture, vaudrait à ce roi le nom d'artiste.

L'esprit élégant, l'âme généreuse, la sagacité lucide du roi Don Carlos ne pouvaient manquer de le préparer au culte et à la production du Beau. Il fut un peintre d'un mérite indiscutable. Il chantait, jouait de la gui-

tare et composa quelques pièces pour piano qui ne furent jamais publiées, mais que Rey Colaço m'a dit avoir jouées au Palais à la demande des princes, ses élèves.

Ce prince, si éminemment artiste et portugais, fut un « gourmet » de l'art.

Quant à Don Manuel II, qui lui refuserait le titre d'artiste? Il l'était en tout : pianiste, élève de Rey Colaço ; organiste, il étudia l'orgue avec des maîtres étrangers, alors qu'il était déjà exilé ; il aimait toutes les manifestations d'art.

Lorsqu'il partit du Portugal, il était déjà un virtuose du piano.

Mais ce fut dans le recueillemment, et murie par l'exil, que se forma la mentalité harmonieuse et très cultivée de l'insigne bibliographe de Fuwell-Park.

En 1931, s'ouvre à Paris l'Exposition d'Art Portugais. Nous le voyons là, guidé par la passion artistique, pérégrinant tous les jours avec assiduité entre les rétables de Nuno Gonçalves, la « Custodia Vicentina » et la conversation érudite de J. Figueredo et de Sousa Lópes.

Revenant au musicien, je dirai que ses connaissances musicales étaient telles qu'il pouvait déchiffrer correctement n'importe quelle œuvre, fût-elle des plus compliquées. Je n'oublierai jamais mon impression en le voyant lire parfaitement la partition de Siegfried, pendant une répétition de cet Opéra. Parmi les personnes présentes, peu certainement en eussent été capables. Très vraisemblablement, il dut à sa vaste et brillante culture musicale quelques-uns des meilleurs moments de sa vie — hélas! si amère...

En terminant cette brève revue de si nobles artistes, une coïncidence me frappe : le premier et le dernier Roi de la dynastie de Bragance furent des fervents de la divine science d'Euterpe...

Elisa de Sousa Pedroso.

UN COUP D'ŒIL SUR LES CRIS DES VENDEURS AMBULANTS

par Claudio Carneyro

J'AI lu il y a quelques mois dans une gazette de Lisbonne, et à mon grand regret, que les autorités, dans leur zèle diligent à couper court à cet inconvénient, se proposaient d'en finir avec les cris des petits marchands ambulants de la rue. Il m'a été agréable dès lors de recueillir pieusement ces cris savoureux des dits marchands, comme une pittoresque et typique faïencerie musicale, espèce rudimentaire d'un art exclusivement populaire parmi les usages caractéristiques nationaux condamnés à mort.

Mais aussitôt que j'entrepris ma tâche, je me suis heurté contre un obstacle insurmontable : la notation d'intervalles parfois équivoques ainsi que leur fidèle reproduction vocale ou instrumentale. On devrait recourir à l'utilisation pratique d'un système musical pour le moment utopiste, basé sur le partage tempéré de notre gamme, sur la graduation multiple de notre *chronos*, c'est-à-dire les tiers de ton de Cimbro, les quarts de ton, particuliers à l'aulos et inhérents au genre enharmonique des Grecs, encore de nos jours familiers en Grèce aux chanteurs populaires, explorés en Tchécoslovaquie et officiellement enseignés au Conservatoire de Prague par Aloys Haba (qui les utilisa dans son quatuor, joué par le Pro-Arte belge) — les sixièmes de ton de Busoni et les huitièmes et seizièmes de ton, professés à l'école soviétique (L.F.B.), valeurs auxquelles notre ouïe, moins subtile que l'orientale, plus barbare que la barbare, se montre encore réfractaire ; il faudrait ainsi des instruments équivalents et dont l'intuition est loin de se préoccuper.



La voix est l'organe d'expression musicale par excellence.

La bizarrerie d'intonation des cris des marchands ambulants cache des subtilités qui sont le privilège d'une technique vocale étrange, particulière à leur profession et effleure de tenues inflexions de voix impossibles à orthographier et même difficiles à discerner. Donc le nombre limité

d'exemples qui accompagne ces pages n'est qu'une pâle image de la réalité. Quoique les cris des vendeurs n'émanent pas intrinsèquement de la parole et ne soient pas non plus son sillon, ils me semblent d'origine monodique, donc restreints à leur impropriété harmonique [1] ; et ils n'offrent de relation avec elle (la parole) qu'au point de vue prosodique ou rhythmique, quelque peu disproportionnée d'ailleurs dans l'alternance des longues et des brèves. Il serait dérisoire d'attribuer à l'expression des mots leurs motifs générateurs : en ces mots il ne reste que le prétexte de l'élancement angulaire d'intervalles mélodiques indécis, originaire de l'amplification syllabique même, qui est, au fond, le déterminant des valeurs et des plans.

Les cris des vendeurs sont des vocables musicaux plus ou moins amples.

En abstrayant du faux prétexte du « texte », ils me suggèrent de grands neumes : bouquets de notes, figures purement ornementales, stylisées, de simples arabesques sinueuses...

Ils sont des étincelles de génie du peuple, avec des racines enfoncées dans un sol païen...

Quelques-uns purement syllabiques, comme le récitatif et la psalmodie, appuyés sur une seule « chorda » infléchie selon l'accent et la cadence de la prononciation ; d'autres fleuris, en connexion avec la vocalisation jubilatoire des Alleluias. Parfois leur tonalité est ambigue même, et parfois se manifeste une sorte d'atonalité.

Et en poursuivant toujours en cette identique similitude de relations, l'on découvre en eux les extatiques « finales » de la musique liturgique.

Admettons donc dans ces courtes vocalises, un mixte de rudesse profane et de balsamique encens...

Proportionnellement à la chanson populaire, (dont on soupçonne souvent l'existence douteuse parmi nous), et laquelle n'est pas toujours d'humble origine, les cris des vendeurs sont la plus directe manifestation de l'instinct créateur du peuple, ou du moins le produit le plus authentique de son goût de parure et de décor.

Ils jaillissent de son âme comme les lis de la lande : ce sont comme des rimes dans la bouche, s'élançant du cœur, dans ces tournois d'improvisateurs populaires.

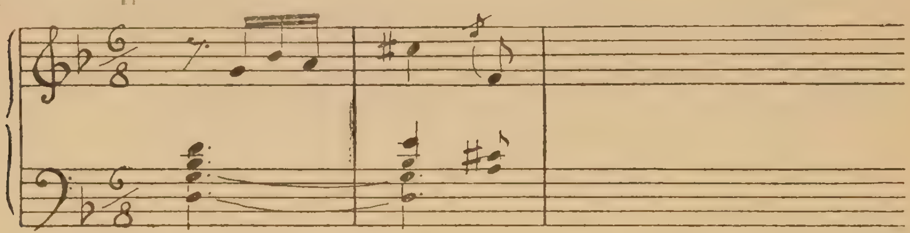
Mais, comme le cœur et la pensée battent rarement à l'unisson, inutile d'y chercher des traces d'une idée esthétique intentionnelle ou prémédi-

(1) Ce qui n'empêche pas que l'auteur les ait harmonisés.

tée. Leur musicalité étant parfois remarquable, cela n'empêche qu'ils manquent de substance féconde, qu'ils restent en germe ou cellule immuable, mais cachant un sens musical ou expressif dont nous allons essayer l'étude.

Commençons par le Nord : Ceux des vendeuses de poisson et volaille, que je rapporte à l'ultra-chromatisme mentionné précédemment, sont ceux de plus pénible perception, non seulement à cause de l'intonation imprécise, mais encore à cause des revirement de voix, des terminaisons en fausset ou bien en appogiatures gutturales s'échappant en septièmes majeures inférieures.

Nº 1. — *De la sardine.*

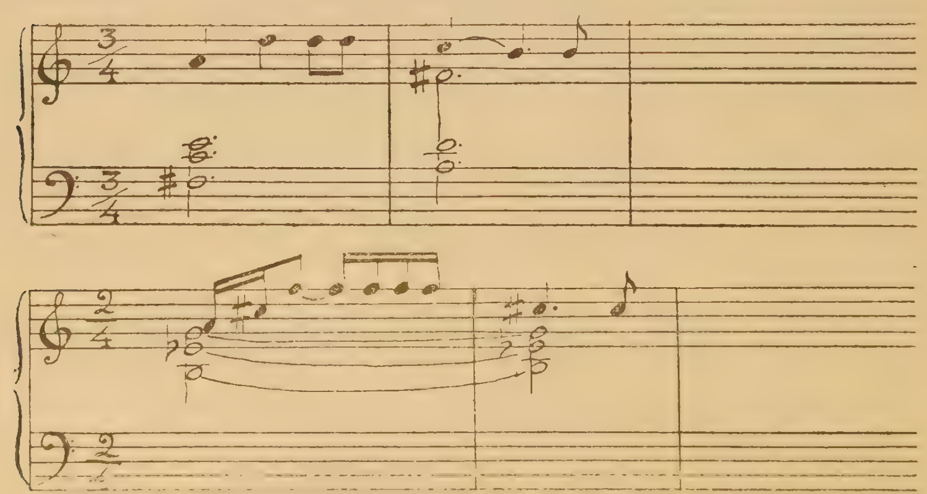


Schème fiché sur les trois balines de l'accord de quinte augmenté, (médiante, dominante et sensible) du mineur normal.

Incidence de l'accent tonique sur la sensible et fondement harmonique posé sur la cadence parfaite.

Élément expressif nul ; manque de relief mélodique et d'intérêt rythmique. Rien qu'une étincelle d'écaille argentée... Émission infiniment bigarrée parmi les vendeuses.

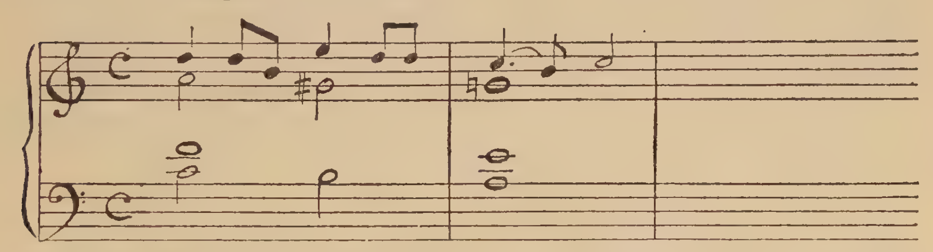
Nº 2 et 3. — *Marchandes des quatre saisons.*



Le premier repose dans le Protus-plagal, deuxième mode liturgique, ou bien le hypodorien des Grecs. L'arsis dans un élan de quarte ascendante, suivi de la thésis en flexion minime de seconde mineure inférieure, formulant ainsi qu'en de certains chants grégoriens, une douce expiration terminale.

Le second est basé en fait sur l'hexacorde de Debussy, sur la gamme pandiatonique, sa préférée, avec laquelle le poète des Epigraphes — à qui ces paroles de Beethoven vont si bien : « Je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux » — a ajusté à sa façon un kaleidoscope féerique, philtre d'où sont émanés les effluves de tout un trésor d'extases en son œuvre, quoique, dans le supérieur entendement du grand maître Paul Dukas, ce tournoiement là en spire, cet étoile à six rayons (la gamme par tons) « n'aboutit à rien ».

N° 4. — *Oranges de Chine.*



Cri des vendeurs des fruits dorés de saveur aigre-douce. De même que l'on « voit » des couleurs dans le son, il me semble « sentir » en celui-ci comme une amère fragrance de terre récemment labourée, je ne sais quoi de la vie et de l'âme des champs.

Aussi, me permettra-t-on de terminer ces notes par une courte évasion hors de mon sujet :

Voir des couleurs dans le son ! ? ...

Mallebranche et Fresnel associaient la notion de couleur à la fréquence des vibrations de l'éther ; Young calculait le nombre de vibrations des différentes couleurs ; Flammarion entendait les fleurs chanter. Dans l'incommensurable gamme des vibrations (55 octaves) qui comprend tous les phénomènes connus — son ; oscillations électriques ; ondes lumineuses ; irradiations visibles ou invisibles ; infra-rouges et ultra-violettes ; rayons X — les phénomènes lumineux occupent, de même que les sons musicaux, sept octaves, et la lumière visible dont les couleurs peuvent se décomposer par le prisme en occupent une seule (entre la 48e et la 49e). Dans la lumière violette, les atomes de l'éther oscillent avec la vitesse inouïe de 740.000 milliards de vibrations par seconde ; la rouge, plus lente, est produite par des ondulations vibrant encore à raison de 380.000 mlliards par seconde.

La couleur violette est, dans l'ordre de la lumière, ce que les notes les plus élevées sont dans l'ordre du son ; et la couleur rouge représente les tons plus graves.

Si l'on prend le rouge dans la limite du spectre, le jaune dans celle de l'orangé et le vert dans celle du bleu, l'on obtient les relations : 8, 10, 12 équivalant aux trois notes de l'accord majeur do-mi-sol ; si l'on prend en son extrême limite les trois couleurs qui terminent la série discernable : orangé, vert et violet, l'on obtient les relations : 10, 12, 16 qui équivalent à l'accord de sixte ; et en identiques termes de comparaison, dans la région moyenne du spectre, l'on trouve l'équivalent à l'accord de quarte et sixte.

Former des accords lumineux sur la même base que les accords musicaux, a déjà donné prétexte à des expériences surprenantes. Ce n'est donc pas une métaphore de dire : des notes claires ou sombres ; symphonie de couleur ; coloris musical ; palette orchestrale ; le timbre d'un tableau...

Claudio CARNEYRO.
Professeur au Conservatoire de Porto

L'ECOLE D'EVORA

par J. de Vasconcellos

A LA fin du XIX[e] siècle, il était à la mode parmi nos musiciens et parmi nos intellectuels, d'ailleurs de tout premier ordre, de nier toute valeur à nos dons de création musicale. Il est vrai que chez nous la production romantique, malgré quelques œuvres d'exception, fut certainement du pire que nous ayons créé en art, et ainsi la comparaison entre les chefs d'œuvres du romantisme étranger et la pauvreté du nôtre, accompagnée d'un oubli presque total de toute musique portugaise des périodes antérieures, engendra la légende, aujourd'hui manifestement dérisoire, de notre absence d'esprit créateur.

Les raisons qui furent à l'origine de cette décadence sont à la fois d'ordre historique et psychologique. D'une part, le Portugal venait de subir de longues années de bouleversements intérieurs et de guerres, d'autre part l'esprit de la race étant de nature très subjectif et enclin aux défauts du romantisme, il a besoin de l'ordre classique pour se manifester alors dans les cîmes de la création artistique. Et cela est si vrai que si l'on envisage dans chaque style une période de préparation, une période classique et une période de décadence, nos grands artistes se placent, presque toujours, dans la période classique, tandis que, sous d'autres cieux, il arrive que les initiateurs d'un style sont ses meilleurs représentants.

D'ailleurs, il faudrait savoir si, d'une façon générale, c'est l'arrivée des génies qui détermine une période classique ou si c'est la maturité d'une technique qui détermine l'arrivée de ses génies. La règle est difficile à établir car le génie sous-entend l'exceptionnel.

En effet nous sommes passés à peu près directement d'une musique sous l'influence de Mozart et Beethoven, ou sous l'influence de la moins intéressante époque de l'opéra italien, à une école de stylisation folklorique (A. Rey-Colaço, Vianna da Motta, Tomaz Borta, etc...)

L'intérêt pour la chanson du peuple, laquelle à cette époque était fort mal connue et qu'aujourd'hui nous savons être d'un réel intérêt ethnique et musical, éveilla chez les jeunes — souvent par réaction — l'attention pour les formes érudites. Le terrain était préparé par les œuvres documentaires de J. de Vasconcellos, Sousa Viterbo, etc... et L. de Freitas Branco dans ses classes du Conservatoire comme dans ses écrits, et le dr. Ivo Cruz. E. Libório et Sampayo Ribeiro,

groupés dans le « Renascimento Musical » fondé en 1924, furent les grands animateurs du mouvement pour l'ancienne musique portugaise. Tout dernièrement, le musicologue J. E. dos Santos rendait un grand service à son pays et à la culture en général, avec le commencement de la publication des textes, jusqu'alors connus en partie et seulement de quelques spécialistes.

Grâce aux efforts de ces hommes, nous nous rendons compte maintenant de l'extraordinaire fertilité musicale de nos ancêtres, de son importance dans l'histoire, et de sa valeur dans le cadre purement artistique.

Parmi des centaines de noms, on doit placer au premier rang les plus importants compositeurs du groupe appelé « École d'Évora. » Évora est une petite ville-musée de l'Alemtejo, dont la très belle cathédrale fut pendant le xve s. un très important centre du culte. On sait que Manuel Mendes y fut maître de chapelle au cours du xvie s. Il nous est difficile d'apprécier sa valeur artistique car ses œuvres sont aujourd'hui très rares, mais comme pédagogue il fut certainement un homme de génie. Duarte Lôbo, probablement le plus grand compositeur portugais de tous les temps, fut son élève, ainsi que Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães, et J. Lourenço Rebêllo.

Duarte Lôbo naquit en 1540, et ne quitta ce monde que plus d'un siècle après car il est mort en 1643. Il est ainsi contemporain de Palestrina et de Vitoria. Son œuvre est très vaste, et malheureusement, bien que l'on puisse afirmer qu'il est un grand musicien, nous ne pouvons encore suivre l'évolution de sa pensée et de sa forme.

Pour ce travail, il faudrait une transcription totale de ce qui nous reste de son œuvre, ce qui sera d'ailleurs une tâche bien longue. Il écrit les voix très habilement, il emploie avec maîtrise, toutes les ressources du contrepoint, il construit largement, avec aisance, et, cependant, l'intérêt de son œuvre ne réside pas là : il est un artiste ; son expression est nettement plus mystique que dramatique ; il est ascétique, ce qui ne l'empêcha pas d'écrire ce « Christe » de la messe « Elisabeth Zachariae » où trois voix chantent dans une atmosphère d'une douceur angélique, s'accouplant en faux bourdon dans une descente avant la cadence finale d'un effet musical de premier ordre ; souvent il est festif, ce qui ne l'empêcha pas d'écrire la sombre et géniale entrée de la messe de « Requiem », à huit voix.

Frère Manuel Cardoso, de trente années plus jeune que Duarte Lôbo, est son digne émule. Son écriture est plus moderne dans le sens qu'elle sonne plus vertical, quoique les imitations et les canons compliqués apparaissent constamment. Il est un tout autre homme. Sa musique est bien plus l'expression des sentiments de l'âme humaine que la contemplation des choses divines. Il suffit de lire le très beau « Kyrie » de sa messe du « Dimanche de Rameaux » pour comprendre qu'à la fin, l'intensification des retards et la descente des voix au régistre grave ont été écrites en vue d'un effet, disons dramatique.

Nous ne connaissons pas la date de la naissance de Filipe de Magalhães, mais nous savons qu'en 1636 il fit imprimer ses œuvres, et comme à cette époque-là on ne se précipitait pas tout de suite sur les imprimeurs, selon toutes probabilités, il est né vers 1585, à temps encore pour travailler avec Manuel Mendes. Il est aussi un grand musicien, plein de savoir-faire.

J. Lurenço Rebêllo fut un des hommes les plus connus et vénérés de son pays. Bien que ses œuvres imprimées soient aux archives du Vatican, ce que nous connaissons de sa main ne permet pas que l'on se fasse une idée précise de sa qualité. Il fut le maître du roi Jean IV, lui-même un musicien d'indiscutable mérite et l'auteur de la meilleure œuvre théorique publiée dans la Péninsule durant le XVII[e] s.

Citons encore D. Dias Melgás. Il fut élève de Manuel Rebello, un virtuose de l'écriture contrapunctique et qui sans doute lui-même fut élève de Manuel Mendes ou de ses disciples. La musique de Melgás peut tromper à la lecture, il faut l'approfondir. Et alors, on découvre que par la sonorité idéale de ses dispositions, par son expression douce mais noble et admirablement adaptée aux textes, il écrivit quelques-unes des plus belles pages de notre littérature musicale.

Maintenant que nous venons de passer en revue les principaux musiciens de l'« École d'Évora », il est peut-être intéressant d'entendre les leçons qu'ils peuvent encore nous donner. Tout d'abord, notons que sans le génie pédagogique de Manuel Mendes, la floraison de cette école n'aurait pas été ce qu'elle fut, et par conséquent, notons l'importance qu'un seul homme peut avoir dans les destins de la collectivité quand il est entièrement apte à sa besogne. Il est certain que Manuel Mendes eut la chance de trouver des élèves de génie, mais il nous sera permis de penser que sans la technique qu'il leur imposa — et qui fut d'une grande intelligence, vu que chacun d'eux garda une personnalité distincte, — ils n'auraient pas su s'exprimer avec un vocabulaire si docile.

Ensuite, les œuvres de ces temps nous prouvent que la musique est par excellence un art de construction. Une bonne architecture assure à la musique une éternelle jeunesse, probablement parce qu'elle touche cette partie du sens esthétique qui reste permanente à travers les modes de la sensibilité. Et ne confondons pas l'architecture avec le plan formel, ni la réthorique musicale. Un morceau peut avoir un très bon plan et être fort mal construit. Debussy et Ravel avaient le raffinement d'esprit de ne pas vouloir que leurs œuvres paraissent trop construites. Le premier surtout a pris quelquefois le parti le plus facile : il n'a pas construit. D'autrefois tout les deux ont réussi la merveille de construire sans que pour ainsi dire on s'en aperçoive. Aujourd'hui que l'impressionisme est passé — Ravel l'avait déjà abandonné pendant sa vie, — ce qui nous touche vraiment, ce qui émerveille la génération actuelle, ce sont sans doute les œuvres qui appartiennent à la seconde manière dont nous venons de parler.

Et, pour terminer avec ce qui concerne le nationalisme, signalons que malgré

les influences étrangères que l'on peut discerner dans l'œuvre des compositeurs de l'« École d'Évora », ils sont les plus portugais des compositeurs, non par le langage, mais par d'autres raisons bien plus fortes. Duarte Lôbo est celui qui s'approche le plus de la période de la polyphonie franco-flamande, Fr. Manuel Cardoso est plus italien, Filipe de Magalhães suggère un élève de Palestrina, et dans l'œuvre de Dias Melgás, l'influence du madrigal est manifeste. Cependant quelque chose du sol natal est passé dans leurs veines, car ils ont exprimé, certainement sans en avoir eu la moindre idée, — et sans avoir eu le besoin de puiser dans le folklore, — ce fonds ethnique que seulement l'art est capable de dire. A notre avis, c'est le cas de Hindemith et de Strawinsky ; Hindemith cent pour cent germain, quoiqu'il emploie les systèmes de construction qui sont venus en Allemagne de l'Italie et de la France ; Strawinsky, russe cent pour cent quoiqu'il nourisse son imagination avec le style,parfois même avec les idées, propres à des musiciens de toute autre race.

Nous le savons bien : ce que nous venons d'écrire n'est pas nouveau. Cependant, on ne saurait trop le répéter.

Lisbonne, Novembre 1938. JORGE DE VASCONCELLOS.

PANORAMA DES CONCERTS

par le prof. EDUARDO LIBÓRIO.

L'événement le plus considérable de la vie musicale à Lisbonne, depuis la rentrée de la saison, fut, sans doute, le magnifique concert symphonique de musique portugaise, donné au Théâtre National, le 17 Octobre, par le Grand Orchestre de l'Emissora, sous la direction de Pedro de Freitas Branco. Quoique cette section ne comporte pas le mouvement de la « Radio », dont le compte-rendu trouve ailleurs sa place, nous nous excusons d'avance d'en élargir aujourd'hui le cadre habituel pour consacrer quelques lignes à cette belle soirée de musique portugaise.

Le programme comprenait l' « Ouverture » de l'opéra « Semiramis » de Marcos Portugal, le plus célèbre compositeur dramatique portugais, qui était, au commencement du XIXe siècle, le directeur du « Real Teatro de S. Carlos ; » « Six Chansons populaires portugaises » de Artur Santos, premier prix de composition du Conservatoire de Lisbonne ; une « Fantaisie » sur des chants populaires portugais, de Armando J. Fernandes, pour piano avec accompagnement d'orchestre ; des morceaux pour quatuor vocal, de Belo Marques, Luis Gomes et Ruy Coelho ; un « Poème symphonique » : « Ribatejo », de Frederico de Freitas ; « Três Cantigas » de Jorge de Vasconcelos, « Trovas » de Francisco de Lacerda et la « Suite Alentejana » de Luis de Freitas Branco. A l'exécution prirent part le soprano Arminda Correia, le « Quatuor Vocal Portugais » et le pianiste Armando J. Fernandes, qui donnèrent la meilleure collaboration à l'Orchestre Symphonique de la Station Nationale de Radiodiffusion. A l'exception de la Fantaisie de Fernandes et des « Trois Chansons » de Vasconcelos, toutes les autres oeuvres du programme étaient bien connues et fort prisées du public, ayant déjà reçu les plus grands éloges de la critique, aussi bien au Portugal qu'à l'étranger. C'est pourquoi nous tenons à réserver cette courte note aux premières auditions de ce concert de musique portugaise.

Le domaine si empirique de la critique musicale ne permet que des jugements toujours faillibles, surtout lorsqu'il s'agit de diagnostiquer, chez les jeunes, de grands talents en formation. Cependant nous ne pouvons éprouver le moindre sentiment d'orgueil professionel lorsque nous nous rapportons à l'opinion que nous avons signée, il y a quelques années, après la première audition de quelques oeuvres de Fernandes et de Vasconcelos, alors élèves du Conservatoire de Lisbonne, aujourd'hui professeurs de Composition et d'Histoire à l'Académie de Musique. Toute la critique portugaise — et nous sommes fiers d'y appartenir — salua les jeunes compositeurs en leur prédisant les plus beaux triomphes. C'est que dans leurs oeuvres il y avait déjà ce cachet mystérieux que l'on ne peut s'expliquer — mais qui ne trompe jamais. Aujourds'hui ils occupent une place de choix dans le milieu musical portugais, après avoir travaillé pendant quelques années sous la direction de maîtres comme Nadia Boulanger, Roger Ducasse, Paul Dukas, Igor Strawinsky et Alfred Cortot. Nous devons reconnaître, d'ailleurs, que la formation musicale de ces jeunes artistes ne saurait guère se placer

sur le plan didactique. Chacun des deux possède un style tout à fait personnel, plein de charme délicat, un sens artistique d'une saisissante vivacité, et une virtuosité technique sans défaut, que l'on ne trouve que très rarement.

La «Fantaisie» de Fernandes, à laquelle revient l'honneur de se voir refuser le « Prix de composition » au concours de musique portugaise sur des thèmes du folklore national, organisé par l « Emissora », en 1936, présente une telle richesse rythmique, une telle abondance et variété de matière musicale, que le jury en a été, peut-être, rebuté. Il faudrait commencer par cela pour expliquer l'introduction du matériel folklorique dans une oeuvre de Fernandes, d'autant plus que l'auteur ne l'emploie que très exceptionnellement. Voici pourquoi il ne faut pas y chercher, comme l'on pourrait s'attendre dans une oeuvre d'inspiration folklorique, l'allure populaire et facile d'un vulgaire pot-pourri. C'est une oeuvre solidement charpentée qui garde durant près de cent pages une haute tenue, on peut même dire, une grandeur que n'alourdit aucune science prétentieuse ni aucun relent scholastique. Du début à la fin, le piano tient le rôle principal, dans le décor somptueux d'une orchestration aux sonorités chatoyantes où se déploient les broderies bigarrées d'un contrepoint de facture magistrale. L'oeuvre de Fernandes ne puise pas son intérêt dans les thèmes, d'ailleurs trés beaux, inspirés dans les chants populaires du Portugal (l'auteur a choisi notamment la plus ancienne chanson portugaise connue, la célèbre « Chanson du Figueiral » dont l'origine remonte à l'époque troubadouresque. Elle servit à prouver l'excellente maîtrise technique du compositeur, qui a tenu la partie de piano, en virtuose accompli.

Nous n'entreprendrons pas de donner ici l'analyse détaillée d'une œuvre qui marquera une date dans l'histoire de la littérature orchestrale portugaise contemporaine. Mais nous tenons à en donner un schéma, que permettra de se rendre compte de la structure générale de la « Fantaisie » :

I. Introduction de l'orchestre, qui présente, par des petits fragments, le thème initial, en rythme de sicilienne, suivie de l'exposition entière du même thème au piano solo, après laquelle l'orchestre reprend la mélodie, brodée toujours de dessins pianistiques. Transition et exposition au piano du deuxième thème, de caractère contrapunctique, en dialogue avec l'orchestre.

II. Développement fait presque exclusivement sur la première idée, montrant à peine un petit rappel du deuxième thème, présenté aux violoncelles et accompagné au piano par des accords syncopés, qui, dans un « crescendo » puissant, amènent la dernière partie.

III. Réexposition qui s'éloigne de la traditionnelle forme « Sonate », commençant par le deuxième thème exposé par l'orchestre et le piano, auquel succède la cadence classique livrée aux acrobaties des solistes mais qui, ici, dans sa sobriété, établit très simplement le passage à la réexposition du thème initial. Ce mouvement de symétrie parfaite (A-B-C-B-A) s'enchaîne au « Rondo » final, dont la vie rythmique et le mouvement alerte et si prenant évoquent les après-midi ensoleillés des jours de fête dans la campagne portugaise.

Les « Trois Chansons » de Vasconcelos, sur les textes portugais de Ayras Nunes et des poètes de cour Joao Roiz Castell-Branco et Diogo Brandao, que l'on trouve au

« Cancioneiro de Garcia Rezende » (XVIe siècle), attestent la culture musicale et humaniste de l'auteur. Dans la première, d'un caractère plutôt léger, la voix, accompagnée par les cordes, interprète avec un esprit subtil un poème exquis d'un poète portugais du XVe siècle. La seconde, avec accompagnement d'archets et de flûte, est un « Lied » simple. Dans la première partie la voix dialogue en récitatif avec l'orchestre, et à la section centrale, qui suggère une pavane, la mélodie se déploie à la partie instrumentale, entrecoupée par les commentaires vocals, d'un sentiment lyrique. La dernière chanson, qui s'inspire d'un texte de l'époque troubadouresque, est d'un mouvement animé qui se développe sur un rythme joyeux.

Un beau souffle anime ces mélodies, dont la sobriété et le raffinement de l'écriture harmonique sont le signe d'un style qui ne doit rien à personne. Ce sont des pages de toute beauté, où s'épanouit l'esprit profondément lyrique d'un grand artiste. Arminda Correia les a chantées comme il les fallait chanter, avec la voix fraîche et le charme naturel dont elle tient le secret.

Nous voulons encore remarquer le succès qui souligna l'interprétation, par la cantatrice, des « Six mélodies populaires » harmonisées et orchestrées par Artur Santos avec une sûreté parfaite, ainsi que la réalisation des « Trovas » de Francisco de Lacerda, charmants paysages d'une délicate musicalité.

Pedro de Freitas Branco a dirigé ce concert avec une maîtrise en tout point digne de sa renommée européenne.

Lisbonne, le 1er *Novembre* 1938. EDUARDO LIBÓRIO.

Nouvelles musicales du Portugal

★ Le « *Concours de Composition musicale* », au Conservatoire National de Musique, comprend cette année la composition d'un mouvement de Symphonie sur un thème donné (orchestration libre). Candidat unique : Maria Luiza Pedroso, ancien élève lauréat du Conservatoire. Pour les « Concours de Piano » les morceaux imposés sont les suivants : Prix Beethoven : Sonate op. 106 ; — Prix Rey Colaço : Scherzo en mi M, de Chopin ; — Prix Rodrigo da Fonseca : Fantaisie en do, de Schumann ; — Prix du Conservatoire : Prélude, Aria et Final, de César Franck.

Parmi les concurrents, on signale les noms de Mlles Bivar Lopes, Lino Pimentel, Oliviera Costa, de Almeida Figueiredo, de Faro, et de Mrs. Procópio de Freitas et Gersão Ventura.

★ Mme Lucila Moreira, directrice des « *Cours d'études Musicales* », de Lisbonne, vient de donner deux récitals d'élèves dont le succès a été éclatant.

★ L' « *Institut pour la Haute Culture* » a décerné un subside à la « Cantora de Cámara » Arminda Correia, qui remporta des vifs succés aux cours des fêtes de propagande de musique portugaise organisées par ce même Institut à l'étranger. Dans la section de musicologie, des subsides ont été attribués à Mrs. Valentin et Manuel Joaquim, de Vizeu, bien connu par ses travaux concernant la musique portugaise ancienne.

★ Trois nouvelles classes viennent d'être créés à l'Académie de Musique de Lisbonne : Histoire de la Musique : Prof. Jorge de Vasconcelos ; Composition : Prof. Armando J. Fernandes ; Esthétique et Analyse Musicale : Prof. Eduardo Libório.

★ La partie musicale des commémorations de la fête de Saint Dominique célébrée à Corpo Santo, la principale église des dominicains portugais, a pris cette année un éclat remarquable, sous la direction de Sousa Santos, premier maître de chapelle et organiste en titre de l'église.

Outre les cérémonies liturgiques accompagnées de plain chant, selon le rituel dominicain le plus strict, nous y avons entendu la « Messe de Notre Dame » de Sousa Santos, qui est une des plus belles pages de musique religieuse portugaise contemporaine.

★ La pianiste Maria Campina a remporté un beau succès dans son dernier récital donné au Conservatoire. Au programme : des œuvres de Bach-Busoni (Prélude et Fugue en ré mineur) — Liszt : Sonate en si mineur ; Schubert, Chopin, Ravel, Debussy, Strawinsky, etc.

★ La « Sociedade Coral de Duarte Lobo » sous la direction du Dr. Ivo Cruz, a déjà annoncé son programme de travail pour la prochaine saison. Parmi les concerts figure un « Festival Wagnérien », avec le concours de l' « Orquestra Filarmónica de Lisboa » : Final du premier acte du « Parsifal », « Chœur des Fileuses » du « Vaisseau Fantôme », « Apothéose de Hans Sachs », des « Maîtres Chanteurs de Nuremberg ».

★ Au concours d'admission pour le cours supérieur du Conservatoire National — classe de piano — prirent part près de cent candidats. La première place a été décernée à José Carlos Picoto.

Morceau imposé : « Fantaisiestücke », de Schumann.

Au concours d'admission pour le cours supérieur de violoncelle, la plus haute classification fut attribuée à Mlle Possas Leitão.

★ Le grand chef d'orchestre Pedro de Freitas Branco vient de partir pour diriger une série de concerts symphoniques à Monte-Carlo, Liège, Bruxelles, Paris et Londres.

★ A la séance inaugurale des concerts d'abonnement du « Circulo de Cultura Musical », le 22 Novembre, Jane Evrard fera entendre l' « Orchestre Féminin de Paris », avec la collaboration de la claveciniste Marcelle de Lacour. Au programme des concerts de cette année, nous entendrons les artistes suivants : Edward Kilenyi, Trio Casella, Eugène Szenkar, Poldi Mildner, Gaspar Cassadó, Erica Morini, Paul Paray et la Chapelle Ukrainienne.

★ Avec les œuvres de Bach-Busoni — Chaconne ; César Franck — Prélude, Aria et Final ; Chopin — Études, Ballade en là bémol ; et quelques premières auditions de J. Ibert, Poulenc, Scriabine et Ornstein, le prof. Varella Cid a donné, au Conservatoire, un récital de piano dont le succès a été remarquable.

★ Le prof. Eduardo Libório, Délégué de la R.I.M. au Portugal, a été élu Vice-président du « Sindicato Nacional dos Musicos Portugueses ».

★ Mlle Alves Barbosa, qui vient de recevoir une « bourse d'étude » de l'« Institut pour la Haute Culture », après avoir suivi un « Cours de Chant Grégorien » à l'Abbaye de Solesmes, sous la direction de D. Gajart, est partie pour l'Allemagne, où elle fait maintenant des études de musicologie et de sciences philosophiques à l'Université de Berlin.

★ A l' « École Nationale de Musique », de Rio de Janeiro, la jeune virtuose portugaise Gininha Quintanilha, agée de 8 ans, se fit entendre dans un programme où figuraient des œuvres de Haydn — Sonate en ut majeur ; Beethoven, Chopin, Rey Colaço, etc., pour piano solo, et avec acompagnement d'orchestre sous la direction de J. Octaviano, dans un tryptique de ce maître brésilien : « Prélude, Intermezzo, Final ». Ce concert, radiodiffusé pour le Portugal, a obtenu un succès en tout point justifié.

★ Au Conservatoire de Lisbonne, le pianiste Jayme Silva a donné un récital de piano, dont le produit était destiné à la « Fondation Rey Colaço ». Programme excellent, où l'on trouvait quelques œuvres du maître.

★ A la Salle du « Sindicato Nacional dos Musicos », Mme da Câmara Reys a donnée le 25e Concert de la Renaissance (œuvres à 4 et à 5 voix mixtes, « a cappella », en première audition au Portugal). A l'exécution prirent part Mmes da Câmara Reys et Lopes da Silva, Mlles Ilda Carneiro, Olga Violante, Navarro Lopes et Sara de Sousa, et Mrs Almeida Cruz, Salvador Costa, Antonio Pacheco, Eduardo Raposo, Oliveira Campos et Raul Santos. Au programme, des œuvres de maîtres suisses du XVIe siècle : Joh. Wannenmacher et Cosmas Alder. Ce concert historique fut précédé d'une conférence par le prof. Tomaz de Borba, directeur de l'Académie de Musique. Interprétations parfaites, rappels chaleureux.

★ Mlle Francine Benoit, ancienne élève de Vincent d'Indy à la « Schola Cantorum », vient d'écrire « Cinq pièces enfantines pour le piano », que l'on entendra prochainement au concert.

★ Le prof. Costa Pereira, du Conservatoire National, a pris sa retraite, atteint par la limite d'âge.

★ Le Dr. Ivo Cruz, directeur du Conservatoire, a déjà présenté à Son Excellence le Ministre de l'Éducation Nationale son rapport sur les réparations que l'on va entreprendre au Théâtre de S. Carlos, la première scène lyrique de la Péninsule.

★ Au Conservatoire National Mlle Cordeiro Venâncio présenta quelques œuvres pour violon solo de Sammartini, Tartini, Wieniawski, Strawinsky, Ravel, et, avec le concours de l'orchestre de la « Emissora Nacional, le « Concert en ré » de Paganini.

★ Le prof. Campos Coelho fera entendre cette année une œuvre inédite du compositeur portugais A. Napoleão : une « Fantaisie » pour piano avec accompagnement d'orchestre sous la direction du dr. Ivo Cruz.

★ Pendant les fêtes commémoratives de la « Restauration du Portugal », sera présentée une nouvelle œuvre symphonique du compositeur Luis de Freitas Branco.

✱ Les admirateurs de Pedro de Freitas Branco lui rendirent un hommage émouvant, commémoratif de la dixième année de son activité comme chef d'orchestre. Après un concert que lui même dirigea au « Teatro S. Luiz », avec des œuvres de Wagner, Falla, Ravel, etc, un grand banquet lui fut offert au « Monumental ».

✱ Un « Concours de composition a -cappella », vient d'être ouvert, à l'initiative de Mlle Mariana Moacho. Texte imposé : un « Poème » de Gil Vicente, poète du XVIe siècle, fondateur du théâtre portugais et précurseur de l'opéra national.

✱ Notre célèbre violoncelliste Guilhermina Suggia se trouve en ce moment à Londres, où elle donne une série de concerts.

✱ Mlle Leonor Vianna da Motta, soprano connue à Berlin et à Münich, se fera entendre de nouveau cette année en Allemagne, et la mezzo-soprano Stella Tavares est partie pour une longue tournée de concerts en Afrique du Sud : Johannesburg, Durban, Cape-Town, etc.

✱ Aux « concerts de professeurs », organisés par le directeur du Conservatoire National de Musique, seront présentées, en première audition, des œuvres de maîtres classiques et romantiques portugais : Carlos de Seixas, frei Jacinto, Domingos Bomtempo, etc.

LA JEUNE FRANCE



De gauche a droite :

M. ANDRÉ JOLIVET

M. YVES BAUDRIER

M. OLIVIER MESSIAEN

M. DANIEL-LESUR

Compositeurs

YVES BAUDRIER

Yves Baudrier, né à Paris le 11 *février* 1906, *est venu à la musique fort tard après des études de droit et de philosophie. Élève d'abord de Loth il continue seul mais ardemment l'étude des problèmes esthétiques et musicaux qui l'intéressent. Il fonde en* 1936 *la* « Jeune France » *avec Olivier Messiaen, Daniel-Lesur et André Jolivet.*

Pour lui, l'artiste créateur n'a de raison d'être que par sa volonté de charité seule capable de créer un climat sentimental esthétique ; *de la contemplation de beautés parfois violentes mais toujours harmonieuses doivent naître nécessairement l'éthique et la pathétique les plus efficaces. C'est dire à quel point il pense que l'art, pour arriver à sa transcendance, se doit d'être humain, éloigné des tours d'ivoire et d'une stérile contemplation de sa perfection.*

ŒUVRES D'YVES BAUDRIER.

a) **Pour orchestre :**

Chant de jeunesse.
Raz de Sein. (Eschig edit).
Le Musicien dans la Cité.
Le grand Voilier.

b) **Pour petit orchestre :**

Éléonora. En deux parties. Tiré d'un conte de Poë.
La Dame à la Licorne.

c) **Pour chant et piano :**

Poèmes de Gérard de Nerval et de Tristan Corbière.

d) **Pour flûte et piano :**

Mélancholia.
Berceuse.

e) **Pour violon et piano :**

Aria.

EXTRAITS DE PRESSE.

« Partition neuve et forte dont la puissance et la séduction sont égales. Quelle atmosphère prenante dans cette évocation qui se défend d'être une peinture et qui pourtant est un tableau de maître ! Il y a dans cette technique et dans cet art des éléments de rénovation infiniment précieux. (Émile Vuillermoz, dans *Excelsior*).

Dans *Raz de Sein*, Baudrier esquisse une marine qui ne cherche pas le pittoresque mais vise à exprimer un tragique breton, peut-être un tragique tout court.

(André Coeuroy, dans *Beaux-Arts*).

Le Musicien dans la Cité. — Avec M. Baudrier, nous reconnaissons l'imagier « mystique », qui recueille du paysage l'état d'âme, le pittoresque de son propre aveu n'est ici qu'un accessoire.

Sur la trame continue d'un sentiment, ces douze tableaux, psychologiques ou descriptifs, comme *Flanerie, La jeune Fille, Berceuse à une vieille rue, Les Mendiants, Le Bouge, L'Aube sur la Ville* se déroulent sans transition visible dans la transparence et la délicatesse d'une symbolique sonore où l'intuition d'une sensibilité finement musicale projette un écho qui ne doit rien à d'artificiels écrans. (Paul Dambly, dans *Le petit Journal*).

Le Musicien dans la Cité est en rapports étroits avec la musique de Strawinsky ; ceci rappelle *Petrouchska*, cela le *Sacre*. Mais dans cette œuvre les moments abondent où l'on sent un musicien né, des dons à la fois charmants et d'une naturelle puissance. Il a aussi de la vie et sait évoquer avec poésie. (Henri Sauguet, dans *Le Jour*).

DANIEL-LESUR

CURRICULUM VITAE

« *Le compositeur Daniel-Lesur est né à Paris le* 19 *novembre* 1908.

» *Sa mère étant elle-même musicienne remarquable, il se trouva dès l'enfance éveillé à la magie des sons. Dès qu'il fut en âge de mettre les mains sur un piano, il commença d'improviser. Déjà, il rêvait et pensait en musique plus volontiers qu'avec des mots.*

» *De bonne heure il entra au Conservatoire ou il reçut l'enseignement de Jean Gallon, de Georges Caussade, de Maurice Emmanuel. Mais ses principaux maîtres devaient rester Georges Caussade et Charles Tournemire.*

» *En* 1930 *on vit son nom paraître pour la première fois sur un programme de la Société nationale. En* 1935, *Pierre Monteux dirigeait sa* Suite Française *en première audition à l'Orchestre Symphonique de Paris ou l'oeuvre reçut un accueil chaleureux.*

» *En* 1936, *il fondait avec Olivier Messiaen, André Jolivet et Yves Baudrier le groupe* JEUNE FRANCE ».

(Extrait d'une Conférence de M. DE BERNARDIÈRE, au poste : Radio 37

ŒUVRES DE DANIEL-LESUR

Orchestre :

Suite française.
Passacaille (pour piano et orchestre)

Orchestre de chambre :

Pastorale.

Orchestre à cordes :

Hommage à J. S. Bach.

Instruments à vent :

Cinq interludes pour quatre cors.

Chant et Orchestre

Trois Lieder de Henri Heine.

Chant et Piano :

Les Harmonies intimes (Salabert édit.).
La Mort des Voiles (Salabert édit.).
La mouette (Fortin édit.).
Les yeux fermés (Fortin édit.).

Piano :

Soirs (Fortin édit.).
Bagatelle (Fortin édit.).
Les carillons (Salabert édit.).
Suite française.

Orgue :

Scène de la Passion (Leduc édit.).
In Paradisum (Leduc édit.).
La vie intérieure (Lemoine édit.).
Hymnes (Leduc édit.).

Musique Chorale :

Ave Maria (Duo pour soprano et contralto ; soli avec chœur de voix de femmes).

Théâtre :

L'Infante et le Monstre (Divertissement chorégraphique)
(*En collaboration avec André Jolivet*).

EXTRAITS DE PRESSE
SUR LES ŒUVRES DE DANIEL-LESUR

« Parmi les autres œuvres qui de même étaient données en première audition, j'isolerai la mélodie que M. Daniel-Lesur a composée sur un poème de Paul Fort : *La mort des voiles*. Loin de tout effet vulgaire, et au contraire avec une force sobre, cette mélodie arrive à saisir quelque chose de l'espace marin. De sa constance et de sa versalité perpétuelles, et de ce grand silence qui semble tout d'un coup l'envahir puis être envahi lui-même par un appel démesuré ».

(J. Baruzi ; dans *Le Ménestrel*).

« *La vie intérieure* est une œuvre toute en profondeur où l'on aime à remarquer une grande richesse harmonique et la finesse séduisante d'une registration délicate ».

(André Marchal : dans *Le Courrier musical*).

« Daniel Lesur, à 25 ans, possède déjà le privilège exceptionnel de parler un langage qui n'appartient qu'à lui et dont l'inflexion propre se détache sans artifice de l'assourdissante clameur de cette autre Babel qu'est la musique contemporaine ».

Henri Horne : dans *Le Monde Musical*).

« M. Pierre Monteux n'a pas voulu clore cette saison sans nous faire connaître une œuvre nouvelle, la *Suite française* de Daniel-Lesur. Française certes, car elle s'inscrit dans la tradition de Ravel, bien plus que dans celle de Strawinsky. Ce n'est point chose négligeable, alors que tant de jeunes gens peinturlurent leur nez à la moscovite et ne laissent plus rien voir de leur vrai visage. Française encore par la qualité délicate de l'inspiration, par la modération des effets, par la fine souplesse d'une orchestration jamais pesante ni bruyante, mais tout de même pleine de traits d'un dessin net.

Je ne chicanerai pas sur la forme. Chacun des mouvements de cette *Suite* est en soi une petite œuvre complète, avec ses tempos différents, opposant ou alliant des thèmes mélodiques ingénieusement rapprochés. Cependant, la vieille règle symphonique de quatre mouvements de caractères divers n'est pas absolument oubliée ; et il y a une partie plus mélancolique et d'ailleurs fort jolie. Mais l'auteur excelle dans ces pièces d'une allure nonchalante et tendre dont le type est la forlane ». (TRISTAN KLINGSOR : dans *Le Monde Musical*).

« Les *Interludes* de M. Daniel-Lesur, destinés à quatre cors, sont pleins d'une franchise décidée et d'intentions malicieuses, et les sonorités cocasses pimentent un ensemble élégant ».
(M. L. HIRSH : dans *Le Ménestrel*).

« La *Suite française* de Lesur avait déjà été jouée l'an dernier à l'O. S. P. sous la direction de Monteux. Elle possède une liberté de construction claire dont on retrouve la capricieuse logique dans les *interludes pour quatre cors*, suite « d'états d'âme », qui vont du calme à l'ironique et du véhément au tendre ». (ANDRÉ CŒUROY : dans *Beaux-Arts*).

« Plus aimable à mon sens que ces cinq *Interludes pour quatre cors*, (d'ailleurs déjà entendus à la Société nationale), la *suite française* de M. Daniel-Lesur, excellemment écrite, est chose de tous points exquise ; et notez ceci, non point seulement légère, claire et souriante, mais charnue fraîche et fondante comme un beau fruit de chez nous ». (MAURICE BRILLANT, dans *L'Aube*)

« *Suite française* : musique ailée d'un fils spirituel de Ravel qui fait passer dans un délicieux menuet ce souffle de grâce et de mélancolie qui est l'apanage des danses populaires de chez nous. » (ROLAND-MANUEL : dans *Courrier royal*)

« De Daniel-Lesur, une *Suite française* charmante clairement écrite et réalisée. Vous y surprenez un accent populaire qui a de la finesse et même de la gaillardisse. Un air de distinction aisée, de vivacité mesurée que vous percevez autant dans le caractère de la mélodie que dans la transparence de l'orchestre ». (PAUL LE FLEM : dans *Comoedia*)

« Daniel-Lesur, en cette *Suite française* affirme un tempérament de clair et incisif logicien soucieux d'écrire ferme et net ». (ROGER VINTEUIL : dans *Le Menestrel*)

« Pour orgue encore voici des *Hymnes* de Daniel-Lesur. Cinq courtes pièces : « Ad Regias », « Auctor Beate , « Audi benigne », « Adore te », « Ave Maria stella » peuvent être jouées à l'office aussi bien qu'au concert. Là aussi nous avons affaire à un musicien original qui, comme Bach, a écrit là en trio avec une grande clarté et limpidité d'écriture, la pédale ayant aussi un rôle individuel important et lâchant souvent son rôle traditionnel de basse pour s'emparer des voix hautes ». (OTTO WEID : dans *Tribune de Genève*).

« Daniel-Lesur was himself the soloist in his « *Passacaille* » for piano and orchestra. This is an interesting and satisfying work. Doublebasses and the bass of the piano announce the theme. The most striking portion of the work is the use of the bass notes of the piano as an accompaniment to the whole orchestra in a slow-growing and admirably graded crescendo which culminates in a climax of great forcefulness. At times the notes of the piano are prolonged by the drums or by the harp in a most effective manner. Conclusion comes in a diminuendo where the piano accompanied by the harp slowly melts into silence in a long arpeggio. »

(E. C. Foster : New-York).

« M. Daniel-Lesur ne rompt jamais avec l'orthodoxie traditionnelle. Mais s'il en respecte le caractère, il en assouplit l'expression dans sa *Passacaille* pour piano et orchestre, avec une aisance et une ingéniosité propres à n·us convaincre que le style de la Variation est inépuisable. Son thème isochrone, au reflet modal, se prête complaisamment aux jeux inventifs de la rythmique et de la sonorité, voire de certaines équivoques tonales auxquelles les maîtres disparus seraient indulgents. Car ils portent en eux les germes de l'avenir et la postérité n'a guère d'autre mérite que de les faire éclore. M. Daniel-Lesur au clavier n'était pas, on me croira sans peine, le moins fidèle de ses interprètes ». (Paul Dambly : dans *Petit Journal*).

« Parmi les endroits de sa *Passacaille* qui ont le plus retenu notre attention ou qui nous ont semblé avoir le plus de pouvoir sur la sensibilité, nous citerons le délicieux concert des bois dans la première varation ; l'épisode noble et majestueux partant du chant des cordes graves pour aboutir aux éclats des trombones ; le dandinage si gracieusement pailleté par les petites batteries ; la nuance de rêve apportée par le piano solo ; le cortège introduit par les grognements des contrebasses, illuminé par les trompettes et les éclairs de la petite flûte et se dénouant par un trait chromatique descendant du piano sur un fond d'orchestre bien joli ; le murmure céleste précédant le déclic final enfin ». (M. Imbert : dans *Art musical*).

« Daniel-Lesur was the soloist in his *Passacaille* for piano and orchestra, a solidly constructed and effective work, in wich the spirit rather than the letter of the old form is revived ».

(G. Chase : dans *Musical América*).

« Daniel-Lesur possède une des plus jolies, une des plus fines, une des plus aristocratiques natures de musicien qui soient. Sa langue est racée, diserte, mesurée, pudique, mais malgré ses réticences expressives, sa sensibilité est délicieusement frémissante ».

(P. Capdevielle : dans *Monde musical*).

« Leur spiritualisme, qui ne tendrait que trop aisément à se dissoudre dans les nuées, a besoin de reprendre pied sur terre. Daniel-Lesur et André Jolivet l'ont parfaitement compris : leur petite partition pour *L'Infante et le monstre* est une absolue réussite... L'alliance du grotesque et du délicat, du violent et du tendre est excellemment réalisée par les deux auteurs. On peut compter désormais sur eux pour la scène. A cette époque où la musique cherche, sans beaucoup en trouver, des jeunes compositeurs qui écrivent pour un théâtre vivant et gai, l'indication est précieuse ». (André Cœuroy : dans *Beaux-Arts*).

ANDRÉ JOLIVET

CURRICULUM VITAE

André Jolivet est né à Paris, le 8 *aout* 1905.

Attiré très jeune par l'Art dans toutes ses manifestations, ne se consacre cependant à l'étude approfondie de la musique qu'après avoir terminé ses études universitaires et s'être essayé pendant quelque temps dans l'art dramatique et les arts plastiques. Étudie alors l'harmonie, le contrepoint et la fugue avec Paul Le Flem, qui, constatant ses goûts pour les recherches les plus osées, le confie à son ami Edgar Varèse, avec lequel Jolivet travaille la composition, l'orchestration et l'acoustique.

Ces études l'amènent, au point de vue technique, à rechercher une libération du système tonal, et, au point de vue esthétique, à essayer de rendre à la musique son caractère originel antique, lorsqu'elle était l'expression magique et incantatoire des groupements humains. La musique doit être une manifestation sonore en relation directe avec le système cosmique universel. D'où les oeuvres suivantes :

OEUVRES D'ANDRÉ JOLIVET

pour piano :

Trois temps (édit. Sénart)

pour violon et piano :

Air pour bercer (édit. Leduc)

pour flûte seule :

Cinq Incantations (édit. Schneider.)

pour orchestre d'Harmonie :

Soir (édit. E. S. I.)
Défilé (id.)

DANSE INCANTATOIRE, pour orchestre (avec deux martenots) dont André Cœuroy a écrit : ... On a l'impression que son auteur cherche à retrouver une sorte de rythme cosmique en correspondance avec les battements du cœur humain... (*Beaux-Arts*, juin 1936).

MANA (... cette force qui nous prolonge dans nos fétiches familiers), pour piano. — M. Frédérick Goldbeck, dans l'*A.B.C.* (février 1936) écrit : « Ce sont de brèves incantations dont le langage, on conformiste jusqu'à la sauvagerie, n'est pas sans retrouver quelque chose de la fascination certaine, de la vertu d'envoûtement des musiques primitives.

CINQ INCANTATIONS pour flûte seule, qui, écrit P. B. Wolff, dans *La Liberté* du 18 mai 1938, resplendissent d'une étonnante véhémence. Jolivet y retrouve, sans recherche artificielle d'exotisme, des atmosphères primitives, dans lesquelles la musique est, par delà l'expression artistique, un cri religieux. A son appel résonnent de lointains atavismes ; son rythme trépide et s'excite en une ligne à la fois hachée et soutenue ; avec lui, l'auditeur halète et vibre. Œuvre attachante et sauvage, digne d'un beau musicien dont on doit beaucoup attendre.

Dans les autres oeuvres de Jolivet ces tendances apparaissent ainsi qu'en témoignent les extraits de presse suivants :

... Un âpre et solide *Quatuor à cordes* d'André Jolivet, superbement dédaigneux du facile, et pensé dans les hautes régions de l'esprit (Roger Vinteuil, *Le Ménestrel*, février 1937). — Le Quatuor Pro Arte a mis dernièrement cette œuvre à l'étude.

A propos des *Poèmes pour l'enfant*, M. André Cœuroy écrit dans *Beaux-Arts* (mai 1938) : « André Jolivet affirme à chaque nouvelle œuvre une puissance toute spontanée. Quand il domine le sujet — et il le domine ici — on prend contact avec un appel pénétrant qui tend à devenir de plus en plus rare dans la musique contemporaine.

Le 18 mars dernier, son *Andante pour orchestre à cordes* était donné à Bruxelles. M. Adrien de Backer, dans *Rouge et Noir* note à son sujet : « C'est une page profonde, d'une sensibilité suraiguë. Chaque note est un battement de cœur. Remarquons que l'auteur de cette pièce atonale tire des instruments leur maximum de possibilités. Et M. Maurice Pourchet, dans *Beaux-Arts*, écrit : Entrecroisement d'une foule d'idées neuves qui trament, par la constance d'une attention très aiguë, une délicate continuité de dentelle ; sonorités toutes nouvelles dues bien moins à la mathématique qu'à une féconde méditation sur les possibilités inexplorées des instruments à une finesse passionnée dans l'art d'unir leurs nuances, c'est l'Andante de M. André Jolivet dont les mérites divers composent une atmosphère de grande distinction et de profonde étrangeté.

OLIVIER MESSIAEN

CURRICULUM VITAE

Né à Avignon le 10 *décembre* 1908. *Fils de la poétesse Cécile Sauvage, qui écrivit pour sa naissance « L'Ame en bourgeon ». A fait ses études au Conservatoire de Paris (premiers prix de fugue, accompagnement, orgue, composition). Principaux maîtres : Paul Dukas, Marcel Dupré, Jean et Noël Gallon. Messiaen a, de plus, travaillé le plain-chant et la rythmique hindoue. Il est actuellement titulaire du grand orgue de la Trinité (Paris), professeur à la Schola Cantorum et à l'École Normale (Paris). Il est aussi l'un des quatre musiciens qui constituent le groupe « Jeune France ».*

La musique d'Olivier Messiaen est avant tout un acte de foi au Christ et à la religion catholique. Quoique très mélodique, elle se caractérise surtout par des atmosphères harmoniques et rythmiques absolument propres à cet auteur, et qu'il dénomme « modes à transpositions limitées » *et* « demi-unité de valeur ajoutée ».

LISTE DES OEUVRES EDITÉES D'OLIVIER MESSIAEN

a) **pour grand orchestre :**

Les Offrandes oubliées (la Croix, le péché, l'Eucharistie). — Durand, éditeur.
Poèmes pour Mi (soprano dramatique et orchestre) Durand, édit.
(Action de grâces, Paysage, La Maison, Épouvante, L'Épouse, Ta voix, Les deux guerriers, Le collier, Prière exaucée).

b) **pour orgue :**

Diptyque (essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse). — Durand, édit.
Apparition de l'Église éternelle. Lemoine, édit.
Le Banquet céleste Leduc, édit.
L'Ascension. Leduc, édit.
La Nativité du Seigneur (en 4 volumes) Leduc, édit.
(La Vierge et l'Enfant, Les Bergers, Desseins éternels, Le Verbe, Les enfants de Dieu, Les Anges, Jésus accepte la souffrance, Les Mages, Dieu parmi nous).

c) **pour chant et piano :**

Trois mélodies	Durand, édit.
Vocalise.	Leduc, édit.
Poèmes pour Mi (en 2 volumes)	Durand, édit.
Prismes	Durand, édit.

(Bail avec Mi, Antienne du silence, Danse du bébé-Pilule, Arc-en-ciel d'innocence, Minuit pile et face, Résurrection).

d) **musique de chambre :**

Thème et variations (violon et piano)	Leduc, édit.
La mort du nombre (soprano, ténor, violon et piano)	Durand, édit.
Fantaisie burlesque (piano)	Durand, édit.
Huit préludes (piano)	Durand, édit.
Les Offrandes oubliées (réduction pour piano)	Durand, édit.

OEUVRES DIVERSES D'OLIVIER MESSIAEN

Leçons de Solfège modernes (Chant et Piano)	(Lemoine, édit.).
O sacrum Convivium (Chœur et Orgue)	(Durand, édit.).
Le tombeau resplendissant (Orchestre)	(En location chez Durand).
Hymne au Saint-Sacrement (Orchestre)	(en location chez Durand).
L'Ascension (Orchestre)	(en location chez Leduc).
Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas (Piano)	(*Revue Musicale*).
Fête des Belles Eaux (pour six Ondes Martenot)	(Exposition 1937).
Messe (8 sopranos et 4 violons).	
Fantaisie (Piano et violon).	
Du Rythme libre (Traité).	

EXTRAITS DE PRESSE

C'est de la musique toute vibrante de vie intérieure, de celle qui jaillit du cœur avec un accent profondément humain. Les « Offrandes oubliées » constituent une réussite.

(Maurice Imbert : dans *Les Débats*)

Tout ici est né d'un cœur sincère, sincèrement croyant, sincèrement ému. Son langage ne nous paraît exceptionnel que parce qu'il est simple ; sa musique ne nous frappe que parce qu'elle est vraiment de la musique. Le mouvement lent des « Offrandes oubliées » : « l'Eucharistie », est une des pages les plus pures, les plus achevées et surtout les plus émouvantes de la musique contemporaine.

(Robert Brussel : dans *Figaro*)

Ce cycle de neuf mélodies (« Poèmes pour Mi ») rend un son unique dans la musique moderne.

(M. Henrion : dans *La Page musicale*)

Les « Poèmes pour Mi » se distinguent par un don de vie, une flamme intérieure qui en font « parler » la musique, privilège précieux et rare.

(Daniel Lazarus : dans *Ce Soir*)

La seconde partie du concert était constituée par les « Poèmes pour Mi » de M. Olivier Messiaen, magnifiquement chantés par Mlle Marcelle Bunlet accompagnée au piano par l'auteur. Il s'agit ici d'un musicien dont la qualité dominante est la sincérité dans l'expression d'une intense vie intérieure. En ce cycle de neuf chants exaltant le Sacrement du Mariage, sur des paroles écrites par lui, l'auteur use d'une grande liberté d'écriture : absence de mesure, langue modale, oscillant entre le plain-chant et la musique indoue, rythmes irréguliers suivant le débit naturel de la parole, chant où la psalmodie alterne avec la vocalise expressive en se rapprochant parfois du chant populaire, accompagnement pianistique formé de pédales bruissantes ou de lumineuses grappes d'accords. L'ensemble est varié et émouvant.

(Paul Bertrand : dans *Le Ménestrel*).

C'est en donnant aux adjectifs que j'emploie toute leur signification et leur valeur que j'écris allégrements de certaines de ces pages (« La Nativité du Seigneur ») qu'elles sont les plus admirables et les plus émouvantes que j'aie pu déchiffrer depuis longtemps.

(Georges Auric : dans *Marianne*).

Nous voudrions signaler à nos lecteurs la récente exécution d'une œuvre magnifique, une des plus belles qui aient été écrites par la jeune musique contemporaine : « La Nativité du Seigneur », d'Olivier Messiaen. Dans cet ouvrage, composé de neuf méditations pour orgue, sur la Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ, Olivier Messiaen atteint une parfaite et éclatante maîtrise de son art, en même temps qu'il exprime une sensibilité mystique d'une grandeur et d'une qualité incomparables. Nous aimerions entrer dans le détail de chacune de ces neuf pièces pour en décrire les beautés. Elles sont écrites dans un langage extrêmement personnel, à l'aide d'un vocabulaire que s'est lui-même créé Olivier Messiaen, par l'emploi de modes particuliers qu'il nomme « modes à transpositions limitées ».... Dans sa « Nativité du Seigneur », Olivier Messiaen s'est élevé au rang des purs poètes religieux que la musique a pu produire. Il n'en est pas beaucoup ; il n'en est pas, à nos yeux, de plus inspiré ni de plus pénétrant.

(Henri Sauguet : dans *La Revue Hebdomadaire*).

Concours International de composition musicale

QUATUOR DE VIOLONCELLES

Sous les auspices et la garantie de la Revue Internationale de Musique, *et grâce à la générosité de l'*Association Mozartienne, *le* Quatuor de violoncelles de Bruxelles (Fernand De Groodt, Paul-Louis Marsick, Jan Vanderperren, Robert Darcy) *organise un concours de composition dans le but d'enrichir la littérature pour quatre violoncelles.*

Ce concours est ouvert aux compositeurs de toute nationalité, sans limite d'âge.

Les oeuvres soumises au concours devront obligatoirement être inédites et n'avoir été exécutées nulle part. Leur durée sera de 12' minimum, dans une forme au choix du compositeur (quatuor, suite, rhapsodie, etc).

L'envoi comprendra :

1. La partition. Elle ne portera aucune mention de nature à faire connaître son auteur. Les diverses indications de mouvement et autres seront rédigées en Italien.
2. Les quatre parties séparées, lisiblement copiées.
3. Une enveloppe cachetée contenant le nom, prénom, nationalité et adresse du compositeur.

L'ensemble devra parvenir par envoi recommandé avant le 15 *Février* 1939, à *Maître* L. Brasseur, Notaire, 13, Rue des Deux-Églises, Bruxelles,*qui numérotera chaque manuscrit et enveloppe correspondante, à l'arrivée, à fin d'identification.*

Le Quatuor de violoncelles de Bruxelles *décline toute responsabilité en cas de vol, perte, incendie, etc...*

L'anonymat des concurrents sera strictement respecté. Maître L. Brasseur *fera connaître seulement le nom du compositeur ayant remporté le prix.*

Ce prix de 1.000 *frs (mille francs belges) sera attribué à l'auteur de l'oeuvre jugée la meilleure. Il sera envoyé directement par l'*Association Mozartienne, *aussitot après la publication des résultats.* Le Quatuor de violoncelles de Bruxelles *présentera l'oeuvre primée en première audition dans un concert public organisé par l'*Association Mozartienne, *et au cours duquel d'autres oeuvres non primées mais jugées intéressantes pourraient être exécutées.* Le Quatuor de violoncelles de Bruxelles *se réserve de garder, en vue d'exécution, avec le consentement des auteurs, les oeuvres qui l'intéresseraient.*

L'œuvre reçue première sera également jouée dans le cours de l'année à l'Institut National de Radiodiffusion et le Quatuor de Violoncelles de Bruxelles *s'engage à l'inscrire dans la grande majorité de ses programmes, en Belgique et à l'étranger.*

Il se réserve le droit exclusif d'exécution pendant un an, à partir de la publication des résultats.

La R.I.M. fera paraître un article biographique sur le compositeur ayant remporté le prix, en relatant également ses diverses activités, tendances, etc...

Les oeuvres qui n'auront pas été retenues seront renvoyées à leurs auteurs. Dès la clôture des inscriptions, le 15-2-39, *le jury prendra connaissance des oeuvres, et sa décision paraîtra dans le numéro de la R.I.M. du mois de Mars* 1939. *Chaque concurrent sera prévenu personnellement des résultats.*

La participation à ce concours implique l'acceptation du présent règlement. Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Quatuor de violoncelles de Bruxelles, 55, Rue du Lombard, *ou à Maître* L. Brasseur, Notaire, 13, Rue des deux Églises, Bruxelles.



SUZANNE SUTER-SAPIN

VIOLONISTE

Soliste des concerts :
Lamoureux
Pasdeloup
Poulet
Philharmonie de Prague etc. etc.
Les concertos de Darius Milhaud et Wladimir Vogel lui sont dédiés

Première audition du concerto de Wladimir Vogel : le 16 novembre à 20 h. Radio Bruxelles, émission flamande, direction Mr André

Adresse : Restelbergstr. 4
ZURICH 7

... artiste de grande valeur comme en trouve rarement la musique moderne, extrêmement intelligente et musicienne.

Právo Lidu, Prague

... virtuose d'une technique remarquable, son énergique, grandeur d'interprétation et respect de l'art vraiment imposants.

Ceské Slovo Prague

... grande maturité artistique, technique et musicalité de force égale

Lidové Noviny Brünn

... technisch meisterlich, mit hinreissendem Elan, rythmisch ungemein nervig, interpretiert aus vollem musikalischem Verständnis eindrucksvoll heraus.

N. Z. Z. Zurich

... concerto de Beethoven : violoniste de grand talent, beau style simple et grave, accents justes, émouvants, aisance dans la virtuosité se jouant des traits les plus périlleux.

Florent Schmitt, Temps

... concerto e-dur de Bach : artiste de grande classe, art merveilleux, virtuosité qui n'a d'égale que sa musicalité, sonorité ronde et chaude

Journeaux de Strasbourg

... concerto de Milhaud : mit beherrschter Kraft u. scharfer Rythmik, ausgezeichnete Interpretation trotz den geigerisch enormen Schwierigkeiten des Werkes.

Balser Nachrichten Bâle

... die vornehme Geigerin meisterte alle Schwierigkeiten mit kraftvollem Spiel u. hervorragender musikalischer Sicherheit.

Schweiz. Musikzeitung

TRIO JEF ALPAERTS



J. VAN POPPEL

VIOLONISTE

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE ROYAL FLAMAND D'ANVERS.

J. ALPAERTS

PIANISTE

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE ROYAL FLAMAND D'ANVERS.

J. SNELLAERT

VIOLONCELLISTE

SOLISTE DES CONCERTS DE LA SOCIÉTÉ ROYALE, DE ZOOLOGIE ET DE L'OPÉRA ROYAL FLAMAND D'ANVERS.

TRIO JEF ALPAERTS

EXTRAITS DE LA CRITIQUE :

Le Matin Illustré :... « ... ces artistes nous ont révélé des qualités de cohésion et d'ensemble vraiment remarquables qui dépassent de loin ce que l'on nous a fait entendre chez nous dans ce domaine... » SCAPUS.

Le Matin : « ... le trio Jef Alpaerts se classe, dès à présent, parmi les meilleurs ensembl du genre... PEELAERT.

Le Journal d'Anvers.... peuvent dès à présent se classer dans les meilleurs trios du moment...

Revue Musicale Belge... c'est un groupe d'une rare homogénéité....

Le Monde Musical (*Paris*).... le trio Jef Alpaerts compte, actuellement, parmi les meilleurs du genre....

Femme (*Bruxelles*).... n'en connais point qui atteignent leur qualité d'ensemble, leur juste équilibre, la valeur artistique de leurs interprétations....

Métropole.... il est toujours un régal d'entendre ce magnifique ensemble, dont la technique sûre et la parfaite homogénéité n'ont d'égales que leur poétique compréhension et une rare souplesse de discipline.

Le Matin..... ces musiciens d'élite peuvent se mesurer avec les ensembles de musique de chambre les plus réputés, non seulement du pays, mais aussi de l'étranger.... SCAPUS.

Dans une brochure qui a paru en 1937, *à l'occasion de son* 10e *anniversaire, le Trio Jef Alpaerts a publié l'opinion de quelques personnalités éminentes au sujet de son activité artistique, dont voici quelques extraits* :

Dr. CAM. HUYSMANS :

« Wij moeten in het Vlaamsche land de beoefenaars der Kamermuziek aanmoedigen.

En onder degenen die begrepen hebben dat het noodig is wenschen om te zetten in werkelijkheid, reken ik het Trio waarvan Alpaerts Junior de animator is.

De groep heeft goed werk geleverd, en ik hoop dat haar voorbeeld navolging zal vinden, ook in minder volkrijke gemeenschappen.

Zoo zullen we langzamerhand komen tot eene hernieuwing van ons muzikaal leven ».

FRANZ ANDRÉ :

« Veuillez trouver ici l'expression de mes sentiments cordiaux et admiratifs pour le beau goupe dont vous êtes le promoteur. Nul doute que le succès de plus en plus remarqué jalonnera la route que s'est fixé en art, le Trio Alpaerts, car cette route est droite et est la seule que peuvent suivre les vrais artistes qui le composent.

Soyez confiants et continuez votre apostolat. Nos vœux vous accompagnent affectueusement ».

FRANCIS DE BOURGUIGNON :

« Je considère le Trio Jef Alpaerts comme un ensemble remarquable ; non seulement par sa grande valeur artistique, mais encore par la recherche de ses programmes et par l'encouragement qu'il constitue pour les compositeurs belges.

Depuis plusieurs années, je suis avec intérêt l'effort de ces trois virtuoses. Je les ai vu défendre avec le même talent, avec la même probité, et le même enthousiasme, les œuvres des grands maîtres comme celles, plus modestes, des jeunes musiciens de chez nous et d'ailleurs.

« Tous mes vœux les accompagnent dans leur carrière ! »

DÉSIRÉ DEFAUW :

« J'ai suivi avec un intérêt très vif votre effort couronné de très brillants succès. Non seulement vous avez servi la cause de la Musique, soigneusement exécutée, mais aussi celle de la diffusion d'œuvres nouvelles du Répertoire de Musique de Chambre.

Je vous félicite à l'occasion de votre 10e anniversaire et vous souhaite une brillante continuation de votre activité ».

JOSEPH JONGEN :

« Dix années d'existence pour un groupement de jeunes, c'est déjà une belle carrière. Dix années d'enthousiasme juvénil, d'ardeur au travail, de désir pour atteindre un idéal ! Nous devons remercier ces jeunes artistes pour leur persévérance et leur foi, pour les satisfactions si profondes qu'ils nous ont procurées, et qui sont le plus sûr garant de leur avenir, que nous leur souhaitons long en glorieux ».

MARCEL POOT :

« Parmi les groupements de musique de chambre que possède notre pays, le Trio Alpaerts occupe une place de choix.

Par la qualité de ses interprétations, la valeur individuelle des instrumentistes, par l'ampleur et la variété de son répertoire, il a su captiver l'attention des artistes et gagner la sympathie du public ».

F. QUINET :

« C'est avec le plus grand plaisir que j'adresse mes plus vives félicitations au Trio Jef Alpaerts, qui va fêter cette année le Xe anniversaire de sa fondation.

L'ensemble parfait que forment ces trois artistes si réputés, peut être considéré a juste titre parmi les meilleurs de notre pays.

Et j'ajoute — pour que ma considération soit complète — toute la sympathie que je garde au Trio Jef Alpaerts pour le bon combat qu'il livre et gagne, depuis tant d'années déjà, âpre de propager toujours davantage les œuvres de nos compositeurs nationaux.

Et ceci également est une chose qui mérite d'être mise en évidence ».

Prof. dr. MAURITS SABBE :

« De stijlvolle, steeds tot in de puntjes verzorgde uitvoeringen van uw Trio kennen de luide successen niet, die groote symphonische concerten verwekken kunnen. Dat is het lot van alle stemmige kamermuziek, die zich uit den aard tot een beperkter getal uitgelezen toehoorders richt. De dankbaarheid van dit beperkte getal wint het echter in diepte en innigheid. Van heel veel uitvoeringen, door uw Trio gedurende zijn tienjarig bestaan bezorgd, blijft de blijde herinnering bij van zuiver en onverdeeld muzikaal genot, en daaruit groeit het verlangen om u nog lange jaren uw zoo ernstig artistiek werk te zien voortzetten ».

Mter J. A. STELLFELD :

« In een tijd waar gemakzucht en wansmaak op muzikaal gebied hoogtij vieren, is het een verheugend feit het steeds groeiend succes van een instelling als het « Trio Jef Alpaerts » te kunnen boeken. De degelijkheid en de toewijding van deze instrumentisten wier bewonderenswaardige artisticiteit zich in de volmaakte uitvoering van de meest eclectische programmas uit, zijn hier wel de opvallende reden van. Er is echter meer. De trio-litteratuur, ten huidigen dage wel iets op den achtergrond verdrongen, hebben zij tien jaar lang onversaagd, met steeds hernieuwde pieteit en communicatieve geestdrift vertolkt. En hiervoor moet het publiek hen dankbaar zijn ; hierdoor hebben zij in hooge mate de Kunst gediend. »

Prof. Dr. FLORIS VAN DER MUEREN :

« Het is vanzelfsprekend, waar ik steeds elk artistiek initiatief van Vlaamsche zijde heb gewaardeerd, ook daar waar het niet de hoogste waarde had, dat ik ook het « Trio Jef Alpaerts » met vreugde heb begroet, temeer daar het behoort tot het beste wat wij te lande aan kamermuziek-gezelschappen aantreffen.

Ik hou van het « Trio Jef Alpaerts » om zijn artistieke en kultureele beteekenis voor ons kamermuziekleven, in Omroep en Concertzaal. Ik hoop ook dat het steeds zal blijven mechelpen om het scheppend initiatief in Vlaanderen te bevorderen en uit artistieke liefde om voor velen « veel » te doen ! »



TRIO FETIS

COMPOSITION DU TRIO VOCAL FÉMININ

MMES RAYMONDE MODAVE SOPRANO

SIMONE DE REYGHERE MEZZO

JULIA MEILY CONTRALTO

MLLE MADELEINE PIERRE PIANISTE

TRIO FETIS

RÉPERTOIRE :

Œuvres classiques : Bach. Durante. Haydn. Rossini.

Œuvres romantiques. Brahms. Schubert. Schumann.

Œuvres modernes. C. Franck. Massenet. Pierné. Rabaud. Roussel.

Œuvres d'auteurs belges Absil. Buffin. Dubois. Knops. Marsick. Moulaert. Radoux. Rogier. Ropartz. Saeys.

Œuvres d'opéras : Bizet. Charpentier. Cimarosa. Gluck. Grétry. Lulli.

Fondé il y a deux ans, le Trio Fétis a participé à différents concerts, à Bruxelles et en Province : cercle artistique de Bruxelles, cercle artistique d'Etterbeek (où il a exécuté en 1re audition, 4 œuvres de Jean Absil) Home des artistes, Gala des Croix de Feu (à Louvain) à l'I.N.R. dans un programme de musique romantique... Pour des raisons de santé qui ont écarté un de ses membres, le Trios Fétis a été remanié il y a quelques mois : il ne peut donc faire état que des extraits de presse relatifs à des concerts auxquels il a pris part depuis sa nouvelle composition.

Extrait du « *Sove* » 7 juillet 1938 :

Un groupe féminin de trois cantatrices, Mmes Modave, De Reyghere, Meily fit entendre un cycle de chœurs pour trois voix de femme avec accompagnement de piano. Une sonorité très homogène et très jolie, un style parfait furent appréciés aux point que le bis fut réclamé plusieurs fois par le public très enthousiaste. Mlle Madeleine Pierre se montra accompagnatrice parfaite.

LE QUATUOR DE BRUXELLES



MM. DESCLIN
DELVENNE
VAN SCHEPDAEL
ROY



LILI KRAUS

A DONNÉ DES CONCERTS AVEC :

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LONDRES
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LONDRES
L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE VIENNE
L'ORCHESTRE DU CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS
L'ORCHESTRE MOLINARI (AUGUSTEO) DE ROME

ETC. ETC.

DEPUIS 1934, LILI KRAUS A AUSSI CONSTITUÉ AVEC SIMON GOLDBERG LE DUO KRAUS-GOLDBERG.

« Lili Kraus has the true fire... The Final variations (Beethoven, O. 109) were played with an intuitive feeling for their ethereal qualities, that only a great artist and a woman can possess. » DAILY TELEGRAPH, LONDON

« Lili Kraus may be congratulated on one of the most successful Mozart concerts we have had for a long time. Her playing of the Concerto (K. V. 271) could not have been better. It was a model of what Mozart playing should be. I do not remember ever having enjoyed an evening more. » MORNING POST, LONDON

Unique Experience. — It was flawless, the buoyancy of youth as to dexterity with complete maturity as to thought. Brilliance and mastery combined. » YORKSHIRE POST

« Finest living woman pianist ».

GLASGOW BULLETIN

« It is difficult to imagine a finer interpretation. » THE NEW STATESMAN AND NATION

« On croyait trouver une pianiste et l'on rencontre la musique. » GAZETTE DE LAUSANNE

« Jamais je n'ai entendu cette sonate donnée avec autant de feu, de couleur, d'exactitude et de goût. » JOURNAL DE GENÈVE

« She has heroism as well as tenderness in heart and fingers ».

SVENSKA DAGBLADET, STOCKHOLM

« ... Singing, burning, sparkling, — it is life itself ! » GOETEBORG HANDELSTING

« A living embodiment of fire, grace and dignity. » HAMBURGER NACHRICHTEN

« ... a favorite of Amsterdam like Casadesus and Gieseking. ... a great personality of quite exceptional standard amongst the pianists of our time. ALGEMEEN HANDELSBLAD, AMSTERDAM

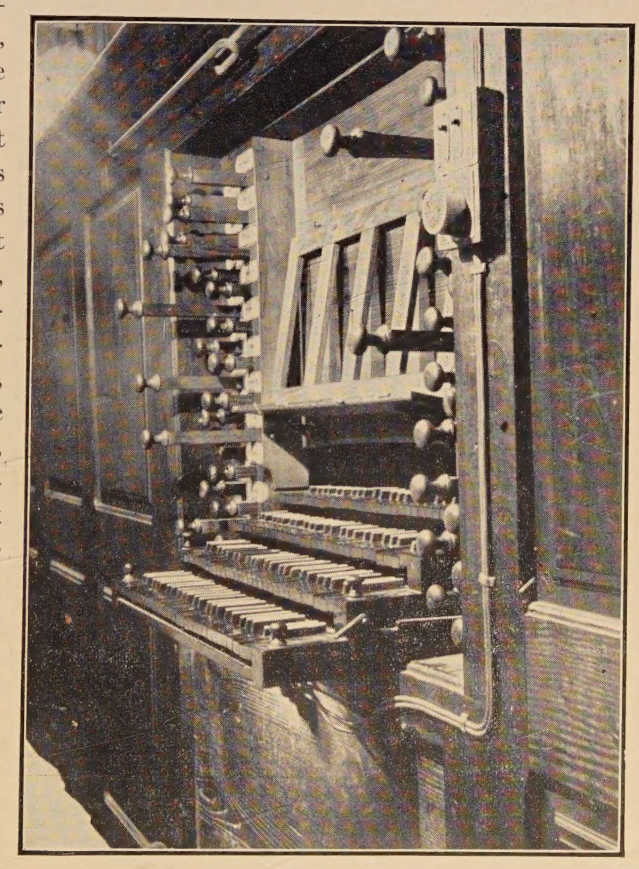
« A musician by the grace of the muses... Her playing was a revelation. At the end of such a Concert, one longs for the next one. This is the secret of the truly inspired.

N. ROTTERDAM'SCHE COURANT

L'Orgue de la Cathédrale d'Auch

Cet orgue, œuvre de Jean de Joyeuse, l'un des plus illustres facteurs de son temps, fut achevé par lui, après six années de travail, en 1694. Il était alors, si l'on en croit des témoignages contemporains ou même légèrement postérieurs, le dernier mot de la technique française et le plus bel orgue « du royaume ».

La Facture, est-il besoin de le dire, a évolué. Il est encore, lui, à quelques retouches près et plutôt malheureuses quoique sans gravité, il est encore tel que l'avait voulu son auteur, et l'abandon dans lequel il s'éteint, surtout depuis un siècle, se trouve tout de même avoir fait jusqu'à un certain point sa préservation. Nous avons encore toute la variété des jeux de mutation simples et composés, nazards, tierces, cornets, fournitures, cymbales, Larigot, etc... deux admirables cornets notamment, un cromhorne narquois, une trompette aux accents dorés, aussi belle qu'on peut la rêver, une émouvante voix humaine toute brisée de vieillesse.... ; enfin pour supporter tout ce coloris, des bourdons et des flûtes admirablement taillés, de ces bouches aux sonorités graves, rondes, contenues, « aux sons dévotieux ». En tout, 41 jeux.



Mais dans quel état! Il n'est pas un seul de tous ces registres qui n'ait perdu plusieurs notes ; certains en ont perdu beaucoup plus ; quelques autres, particulièrement exposés, sont maintenant silencieux dans toute l'étendue du clavier : ainsi le grand 16 pieds en montre du buffet principal, dont les tuyaux sont crevés ainsi le clairon de 4 pieds.... : de ceux-là et de quelques autres, nous ne pouvons même plus deviner la voix.



Émue d'un tel état de choses, la Société Archéologique du Gers, ayant obtenu de l'Administration des Beaux-Arts une importante participation, mais devant un devis trop lourd pour un département pauvre et essentiellement rural, lance une souscription. Nous voulons que cet orgue, que le Grand Siècle nous a légué, soit sauvegardé, retrouve sa splendeur première.

La Société Archéologique du Gers adresse un pressant appel à tous ceux qui aiment l'orgue, à tous ceux qui aiment la musique, à tous les amis du Beau : aidez-nous, dans quelque mesure que ce soit, aidez-nous à sauver cette prodigieuse voix du passé, qui meurt.

Veuillez envoyer votre nom et votre cotisation à

M. FALCONNET,

Directeur de la Société Générale, Souscription Orgue,

rue Gambetta, AUCH (Gers) (c. c. Toulouse 3930)

Les noms des souscripteurs seront recueillis dans un LIVRE D'OR qui restera dans l'orgue